

Dünyada ve Bizde

GÖLGE OYUNU

metin and



Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları



TÜRKİYE İŞ BANKASI
KÜLTÜR YAYINLARI
SANAT DİZİSİ : 26

Dünyada ve Bizde

GÖLGE OYUNU

metin and

Dünyada ve Bizde

GÖLGE OYUNU



İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI : 174

Kapak Düzeni : Ferit Apa
Ön kapak renkli resim : Bil Baird'in,
arka kapak resmi, kitabın yazarını
Thailand'da klâsik dansçılarla göste-
riyor.

Doğuş Matbaacılık ve Ticaret Limited
Şirketi Matbaası - Ankara — 1977

İÇİNDEKİLER

Ö N S Ö Z	7
GÖLGE OYUNUNA GENEL BAKIŞ	13 - 122
I. Gölge Oyununun Kökeni	13
II. Asya Tiyatrosu ve Gölge Oyunu	41
III. Mithos ve Ritüelden Gölge Dramına	61
IV. İslam ve Gölge Oyunu	81
V. Gölge Oyunu Tekniği	95
ASYADA GÖLGE OYUNU	123 - 220
VI. Güney Asya : Hindistan	123
VII. Uzak Doğu Asya : Çin - Taiwan - Japonya	147
VIII. Güney Doğu Asya	179
1. Endonezya : Cava ve Bali Gölge Oyunu	180
2. Thailand ve Kamboçya Gölge Oyunu	197
3. Malezya Gölge Oyunu	212
AKDENİZ ve AVRUPA GÖLGE OYUNU	221 - 396
IX. Mısır - Memluk Gölge Oyunu	221
X. Türk Gölge Oyunu	239
1. Kökeni ve Evrimi	239
2. Karagözün Bölümlenmesi ve Tekniği	272
3. Karagöz'de Kişiler ve Kişileştirme	290
4. İçerik ve Oyun Dağarı	316
5. Karagözün Üç Temel Niteliği	327
XI. Osmanlı İmparatorluğunda Gölge Oyunu	356
XII. Avrupa'da Gölge Oyunu	383
Kaynakça - Tasvir Koleksiyonları	401
Ekler : A. Perde Gazelleri	407
B. Tekerlemeler	408
C. Nazireler (Benzekler)	413
D. Muhavereler	416
E. Ara Muhavereleri	421
F. Fasil	428
RENKLİ RESİMLER	1 - XXXII

Çağımızın iki büyük gölge oyunu ustası dostu :

LOTTE REINIGER ve

Dr. MAX BÜHRMANN'a

Ö N S Ö Z

Türk gölge oyunu en azından dört yüz yıl nasıl böylesine canlı kalabildi? Özellikle Osmanlı İmparatorluğunun geniş sınırları içinde çeşitli din ve etnik ayrışımara karşın nasıl oldu da böylesine oralarda benimsendi, daha da ileri gidilerek sömürgeci devletlere karşı bir direniş silâhı gibi kullanıldı? Neden Karagöz yüzyıllar boyunca Batının böylesini ilgisini çekti? Sonra da nasıl oldu da başta Namık Kemal olmak üzere Tanzimat aydınları bu yüzde yüz bizim olan dramatik türe sırtlarını çevirdi, ona öldüresiye savaş açtılar? Batılılaşma sürecinin günümüzdeki uzantısında da aydınlarımız neden geleneksel türleri küçümsediler, onların bir müzelik parça olarak saklanması bile istemediler? Ya da tanımak için en ufak bir çaba bile göstermediler? Sonra neden bir iki yazar da bundan oyunlarında yararlanmayı düşünebildi de, yaptıkları yüzeysel bir özenticilikten ileri gitmedi?

Bu soruların cevapları gazete, dergi sütunlarında çırpıştırmaca bir iki yazıyla verilmek istendiğinde, hele Karagözün bizim için ne demek olduğunun derinine inmeden, onunla bir ulusun yüzyıllar boyunca geliştirip bir kültür birikimine vardığı, içinde edebiyattan müziğe, folklordan danslara, dilden mizaha her türlü kültür öğelerini ve toplum davranışlarının bir kesiti olduğuna gözler kapalı kaldıkça, sorunun aydınlanması olanağı yoktur.

Üstelik konu yalnızca Karagöz de değildir. Bir ulusun halkı yüzyıllar boyunca bir kültürü, beğeniyi, bir görüş açısını geliştirmiş, tanıtmış, kendine özgü deyişe varmış. Aslında aydının, yöneticinin bilmediği, bilmek istemediği budur. Onun başlıca amacı Batıya yaklaşmak, böylece evrensel ve çağdaş olduğunu sanmaktır. Kaygusu, sanatı yalnız içerik ve bu içeriği Batı biçimleri içine yerleştirmek olmuş, bununla da evrensel değerlere va-

rabileceğini sanmış. Belki bir iki romancı ya da ressam dışında olabilmiş mi? Tiyatrocusu, Tanzimattan beri Batı tiyatrosunun dümen suyunu izlemiş, ne gördüyse kapmış, aktarmış, getirmiş. Herkes te bizde de birşeyler oluyor sanmış? Kendi toplumunun insanların bile benimseyemediği, özümleyemediği, onlara ulaşamamış bu aktarılar nasıl olur da evrensel düzeye erişebilirdi? Batıyı körükörüne kimi elli yıl geriden, kimi sıcağı sıcağına bir iki aylık aralıkla izlerken, ne kendi kültür birikimini inceleyebilmiş, onun üzerine eğilebilmiş, ne de çok sıkı bağlarla bağlı olduğumuz, ortak özellikler gösteren Asya kültürünü tanımış aydınımız. Bu üşenmişliği de Asya kültürüne "çağını kapatmış", "ilkel", "feodalite tortusu" gibi yargılarla örtmek istemiş. Gazetelerdeki soruşturmalarda tiyatrocularımıza ve yazarlarımıza yöneltilen soru ve alınan cevaplarda bu kolaya kaçışı ve konunun anlaşılmadığını görüyoruz. Soru söz gelimi çoğunlukla şöyle ortaya konuluyor : "Oyun yazarlarımız Karagöz, Ortaoyunu gibi tiyatro geleneğimizden yararlanabilir mi? Yararlanma olanağı varsa neler yapılabilir?". Cevaplar da soru gibi yüzeysel, kolayından oluyor : "Yararlanabilir, ama yalnız komedya türü (?) için", "Ben yararlandım oldu, pekâlâ olabilir", "Ben de denedim ama işte o kadar olabiliyor", "Bunlar gelenekleşmiş olsalardı, sürerlerdi, bugüne gelirlerdi". Kimi de bunların kent işi türler olduğunu, köylerdeki dramatik türlere yönelmenin gereğini savunur. Soruya bir ulusun yüzyıllar boyunca geliştirdiği kültür birikiminden ayırıp, üstelik hiç de iyice tanımak gereğini duymadan, bunlardan nasıl yararlanacağı yolunca ele alınırsa, sorunun cevapları da böylesine sudan ve tutarsız olacaktır. Böylesine cevaplar verenler, bu toplumun bir sanatçısı, bir yaratıcısı olarak bu kültür birikimini tanımak, anlamak gereğini duymuşlar mıdır? Bu gereksinme aynı zamanda kendi toplumunun insanlarını da tanımaktır.

Oysa örnek aldıkları Tanzimat aktarmacılığının kaynağı Batı tiyatrosu, günümüzde aşınmışlığını, gücünün azalmışlığını, etki ve büyüünün yok olmuşluğunu, işlevinin önemsizleştiğini anlayarak yeni yönelişler, eğilimler, deneyler içinde. Bu daha çok yeni kana gereksinme ve kaynağa, köke yöneliş olarak görünüyor : Ritüelin işlevlerini canlandırmak, şamanlık, Asya tiyatrosunun temel kavram ve işlevleri gibi. Kendi kültür birikimimizin önemli bir kaynağının ve uzantısının Asya kültürü olduğunu unutmuşa benziyoruz. Avrupa, önceleri Asya'da sömürgeci durumunda, Asya kültürünü incelerken, bunu özentici bir merak ve sömürgeciliğinin kültür yanını tamamlamak için yapıyordu. Oysa bugün, bu Avrupa için zorunlu bir gereksinmenin sonucu. Asya'da da bizde olduğu gibi, özellikle tiyatroda Batının kültür emperyalizmi geniş ölçüde etkili olmuş. Bugün ise Çin'den gelen, tüm kaynakları kurutan kültür devriminin dalgalanmalarından etkileniyor. Ama Asya-

nın genç tiyatrocuları - ki bunlar çoğunlukla devrimci ve marksist - çağdaş tiyatroyu kendi öz kültür birikiminlerinin, halk kültürünün derinliğinden çıkarmaya yönelmişler.

Avrupa, Asya tiyatrosuna büyük ilgi duyarken, bu tiyatronun doğal bir uzantısı olan Türk tiyatrocusunun, bu kaynaktan böylesine habersiz kalması kolayca anlaşılamaz. Bunu gözönünde tutarak yıllardır ilgi duyduğum ve küçük te olsa üzerine bir kitaplık oluşturduğum Asya Tiyatrosu'nu 1975 - 76 öğretim döneminde üyesi bulunduğum Tiyatro Kürsüsü'ne lisansüstü semineri olarak başlattım; bu ilk adımdı. Bu kitapla ise gölge oyunundan Asya Tiyatrosuna bir pencere açmak istedim. Asya ile aramızda önemli bir ortaklık olan gölge tiyatrosunu, yalnız bir dramatik tür olarak değil, fakat bu türün Asya ülkelerinin toplum yaşamında ne denli önemli işlevleri olduğunu, nasıl canlı yaşadığını, bunun Karagöz açısından değerlendirilişini, buradaki yerini saptamak istedim. Bu çalışmanın hazırlıklarına çok öncelerden başlamıştım. Ancak yıllardır bu konuda topladığım incelemeler, seyretmek fırsatını bulduğum gölge oyunu temsilleri, böylesine geniş boyutlu ve yabancı bir alana el atmada insanı daha baştan yıldırıyordu. Herşeyden önce elimdeki incelemelerin çoğu Avrupalılarındı; üstelik bunlar yeterli değildi; sonra bunları eleştirisel bir gözle değerlendirebilmek için danışacak yetkilileri tanıımıyordum. Güvenilir yol göstericiler olmadıkça böyle bir çalışmanın sonuçlarını yayınlamayı göze alamazdım.

1975 yılının ilkbaharında beklediğim fırsat karşıma çıktı. Tokyo'da Doğu Asya Kültürü İncelemeleri Merkezi'nden, Haziran ayında Tokyo'da düzenlenen Asya Gölge Oyunu Uluslararası Semineri'ne çağırıldım. Bu seminere bildiri sunacak ve tartışacak 5 kişiydik : Thailand'dan Mattani Rutnin, Malezya'dan Profesör Amin Sweeney, Endonezya'dan Dr. Soedarsano, Hindistan'dan Ramana Murty ve Türkiye'den de bu satırların yazarı. Ayrıca Waseda Üniversitesi'nden Miyao Jiryo'da Çin gölge oyunu üzerine bir bildiri hazırlamıştı; bunun yanı sıra konuya ilgi duyan ve semineri izlemek üzere çeşitli gözlemciler vardı. On gün bildiriler okundu, tartışıldı, filmler, dialar gösterildi, ses bandları dinlendi, tasvirler incelenip, bunlar perde gerisinden gösterildi. Ayrıca bir de televizyon için renkli bir uzun film hazırlandı. Bu on gün içinde konuyu en yetkili kişilerinden tanımak değerlendirmek fırsatını buldum, onlarla kurabildiğim sıkı işbirliği ile bu kitabın en önemli belgelerini, kaynakçasını toplayabildim; daha önce yayınlanmış incelemeler arasında yanlış olanları, onların eleştiri süzgecinden geçirdim. Ayrıca yolumun üzerinde kısa süreler için Hong Kong ile Thailand'a da uğrayarak eksik kaynakları sağlayabildim. Türkiye'ye döndükten sonra da

bu dostlarla yaptığım sıkı yazışmalarla karanlık kalan noktalar aydınlandı. Kısacası onların yol göstericiliği olmasaydı böylesine geniş kapsamlı ve zor bir kitabı yazmayı göze alamazdım.

Bu kitap adından da anlaşılacağı gibi dünyada ve bizde gölge oyunu geleneğini inceliyor. Ağırlık, Karagöz'e ve Osmanlı İmparatorluğu etkisinde olan ülkelerdeki Karagöz'e ve bu arada Türk gölge oyununun temeli olan Ortaçağ Mısır Memluk gölge oyununa tanınmıştır. Özellikle bu sonuncusu dünyada günümüze kalabilen en eski tasvirler olduğuna göre, bunların resimlerine de geniş ölçüde yer verilmiştir. Gölge oyununun kökeni olan Asya ülkeleri de en ayrıntılı biçimde ele alınmış, yalnız tekniği ve tanımı değil fakat bu ülkelerde toplum yaşamındaki çeşitli işlevleri ile incelenmiştir. Avrupa'da bir gölge oyunu geleneği olmadığı, ancak son birkaç yüzyılda böyle bir geleneğin kurulduğu düşünülünce, Avrupa'nın konumuzun kapsamı dışında kalacağı doğaldı. Ancak Avrupa'da gölge oyunu, sinema, televizyon gibi çağcıl yaşamın en canlı ve etkili iletişim araçlarına bakmaksızın gene de ilgiyi çekebildiğine göre, gölge oyununun ne önemli bir araç olduğunda Avrupa'nın bu yeni deneyimi ile çekici ve uyarıcı bir önem taşıdığı düşünülerek, kısa da olsa Avrupa gölge oyununa bir bölüm ayırmayı yararlı buldum. Buradan çıkacak ders odur ki bir yanda geleneksel gölge oyunumuzu bir kültür mirası olarak bir müzelik değeriyle koruyup yaşatırken çağcıl gölge oyununun Avrupa'da gösterdiği çeşitliliği ve teknik olanaklarını gözönünde tutarak, belki buradan yola çıkıp bir çağcıl Türk gölge oyununu geliştirebileceği umudunu gerçekleştirme yolunda çalışmalar yapacaklara ışık tutabilir. Kitapta, gölge oyununun herşeyden önce görsel bir tür olduğu düşünülerek gerek siyah beyaz, gerek renkli resimlere bol yer verilmiştir.

Böylesine geniş kapsamlı ve üstelik yabancı bir konuyu Türk okuruna sunarken, çeşitli yerlerden büyük yardımlar gördüğümü ve bu kişi ve kurumlara büyük bir teşekkür borcum olduğunu belirtmek kaçınılmaz bir ödevdir. Herşeyden önce Tokyo'daki Uluslararası Asya Gölge Seminerini düzenleyen Toyo Bunko Asya Kültür Araştırmaları Merkezinin başkanı Profesör Kazuo Enoki ve genel yazmanı Akira Goto'ya ve büyük bir yüce gönüllülikle bu çalışmada yardım eden Thailand'dan Bayan Mattani Rutnin, Malezya'dan Profesör Amin Sweeney, Endonezya'dan Dr. Soedarsono, Hindistan M.V. Ramana Murty, Hong Kong'dan Bayan Helga Werlé, Japonya'dan Miyao Jiryo, seminerde çeşitli işlerime koşuşan Bayan Louisa Read'e sonsuz teşekkürler. Ayrıca bu kitabı ikisine armağan ettiğim yirminci yüzyılın en büyük iki gölge oyunu ustasından çok ilgi, yardım gördüm : Lotte

Reiniger ile Dr. Max Bührmann. İkisi de bu kitabı yazmakta beni çok özendirirdiler. Ancak büyük bir acıyla şu gerçeği de okurlarıma belirtmek isterim ki, bu kitabın yazılması bittiğinde uzun süre haber alamadığım Dr. Max Bührmann'ın Şubat 1976'da öldüğünü ortak dostumuz Dr. Heinz Harnisch'den aldığım bir mektuptan acıyla öğrendim. Büyük yardımlarını, desteğini gördüğüm, bu kitabı da anısına armağan ettiğim bu dostun, hiç değilse bu kitabı görmüş olmasını ne kadar isterdim. Başka yardımlar da gördüğümü belirtmeliyim. Büyük kukla ustası Bil Beard, Sri Lanka Üniversitesinden Profesör J. Tilakasiri, Almanca metinlerin anlaşılmasında titiz yardımları için dostum müzik bilgini Doçent Dr. Gültekin Oransay, Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Çince bölümü asistanı Dr. Pulat Utkan, burada bulamadığım bir takım yazıların fotokopilerini dışardan sağlayan Paris'teki öğrencim Nevin Kınacı, Amerika'da Indiana Üniversitesinden Profesör İlhan Başgöz ve Chicago Üniversitesinden Turgut Kut gibi dostlara da ilgileri için çok borçluyum. Ayrıca kitabın sonunda dünyadaki tasvir koleksiyonlarının listesini hazırlarken mektuplarıma karşılıkla bilgi veren müze ve kitaplıkların görevlerine teşekkür ederim. Her zamanki gibi kitaplarıma güven ve ilgi gösteren ve bu kitabın yayınlanmasını gerçekleştiren Kültür Yayınları - İş Türk Limited Şirketi yöneticileri ve basımındaki gösterdikleri çaba ve titizlik için Doğu Matbaası'nın yönetici ve teknik uzmanlarına da sonsuz teşekkürler.

Metin AND

N o t :

- (*) Kaynaklarımız Almanca, İngilizce, Fransızca gibi Avrupa dillerinde olduğu için, özellikle Çince sözcük ve terimlerin yazımızda bir birlik sağlanamamıştır. Gerçi bilimsel ve tutarlı bir çeviri yazımında Sinoloji bölümünden Dr. Pulat Utkan yardımcı olabilirdi, ancak bunların Çincelerini görmeden bunu yapamayacağını söylemesi üzerine ben de bunların asıllarını sağlayamadığım için bu tutarsılığı göze almak zorunda kaldım.
- (*) Özellikle renkli resimlerde Türk gö.ge oyunu tasvirleri için iki koleksiyondan yararlanılmıştır. Bunlardan Topkapı Sarayı Müzesi TSM, Hamburgisches Museum Für Völkerkunde HVM kısaltmaları ile gösterilmiştir.

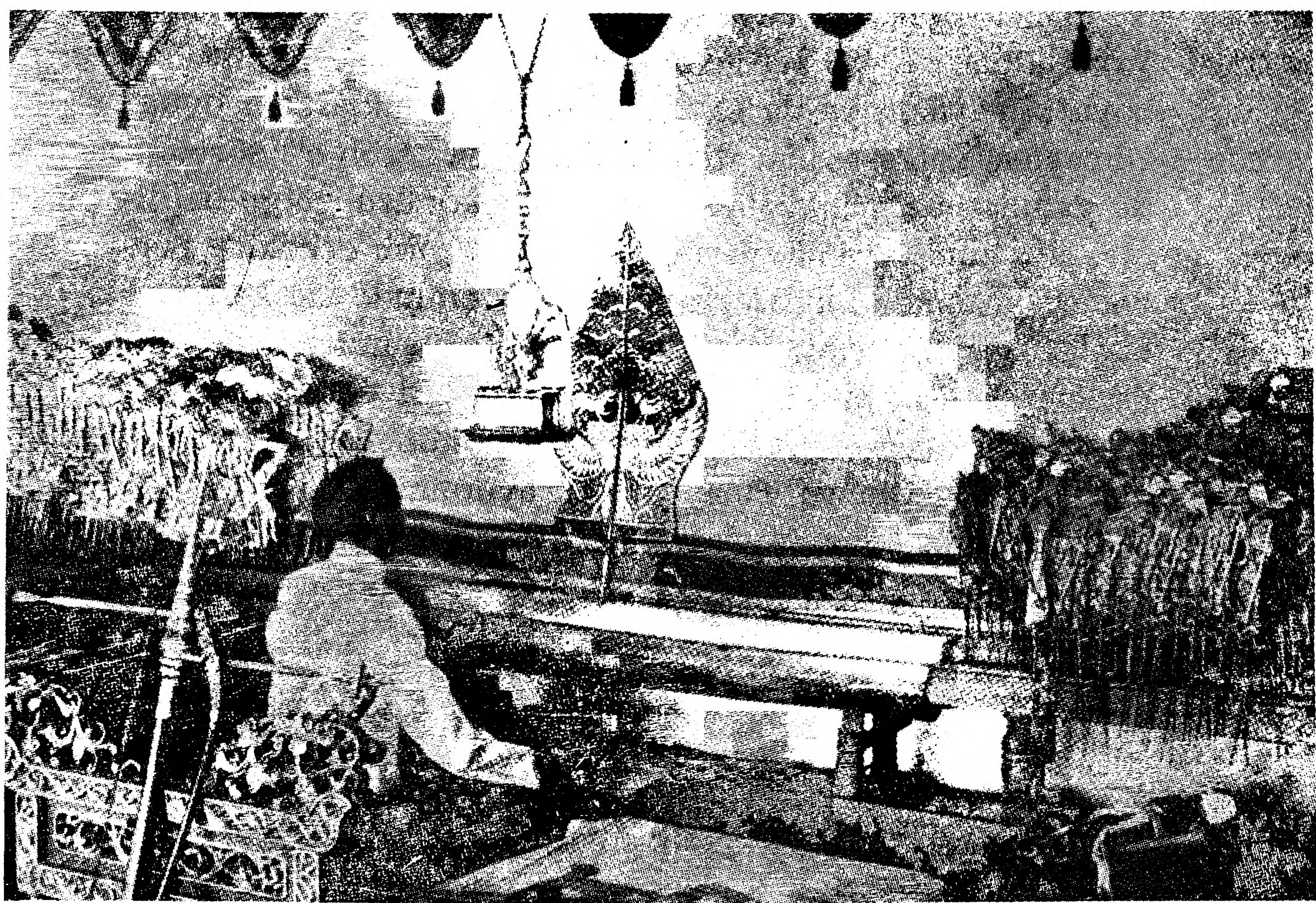
GÖLGE OYUNUNA GENEL BAKIŞ

I. GÖLGE OYUNUNUN KÖKENİ

Bir aydınlatma kaynağı ile yarı saydam bir perdeden yararlanılarak, bu perdenin önünde ya da gerisinde, iki boyutlu saydam ya da saydam olmayan kuklaların oynatılmasına gölge oyunu diyoruz. Burada “gölge” sözcüğü de yanıltıcıdır, çünkü her zaman söz konusu gölge değildir. Nitekim Cava’da, ilerde görüleceği gibi, erkekler perdenin arkasında kuklaların kendisini, önünde ise kadınlar bunların gölgelerini ya da perdeye izdüşümlerini seyrederler. Bunun gibi Thailand’ın *Nang Yai* denilen büyük boy gölge oyunu tasvirlerinin perde önünde oynatıldığı olur. Ayrıca Çin ve Türk gölge oyununda deri ve deri üzerindeki boyalar saydamlaştırılmış olduğundan, perde de bunların gölgeleri değil kendileri belirgindir.

Gölge oyunu Asya’nın belirli geniş bir bölgesine özgüdür. Her ne kadar bu oyunu Orta Doğu, Balkanlar, Kuzey Afrika ve Avrupa’da da bulabilirsek de, ilerde gösterileceği gibi bu, Asya’dan bu ülkelere çok daha sonraları gelmiştir. Asya deyince bunu üç kesimde ele almak gerekir. Önce Güney Asya : Burada Hindistan söz konusudur. Gerçi Seylan’da da varlığı üzerine bir takım görüşler ileri sürülmüşse de, bir Seylan gölge oyununun sözünü edemeyiz. Bundan sonra gölge oyununun en yaygın, en canlı olduğu bölge Güney Doğu Asya’dır : Endonezya (Cava ve Bali), Malezya (Singapur’u da buraya katabi-

liriz), Thailand (ya da Siam), Kamboçya ve Laos. Üçüncü bölge ise Uzak Doğu Asya'dır; burada Çin'i buluyoruz. Çin'i günümüzde siyasal olarak Kıta Çin'i ile Formoza'daki Çin olarak ayırmamız gölge oyunu bakımından da anlamlı olacaktır. Çünkü ilerde de görüleceği gibi Taiwan'da bugün de görülen bir çeşit gölge oyunu Kıt'a Çin'indeki gölge oyunlarından değişiktir. Bunun ilginç bir yönü de, ilerde daha çok bilgi verilebileceği gibi, oynatma tekniği bakımından bizim Karagöz'e çok yakın oluşudur. Ancak bunun da Formoza'dan çıkmayıp Formoza'ya en yakın olan bölge Fukien'den buraya geldiği sanılmaktadır. Uzak Doğu'ya, yeterince bilgimiz olmamakla birlikte, Japon gölge oyunu da katabiliriz.

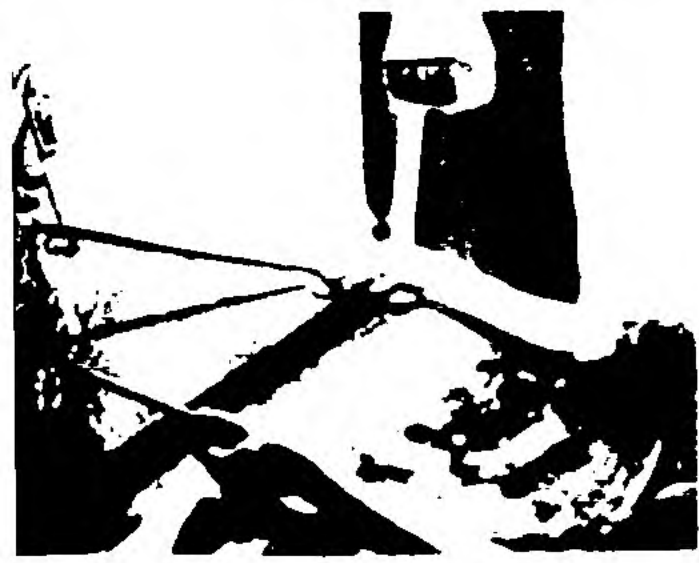


1934'te Surakarta'da bir dalang Wayang kulit oynatırken

Böylece gölge oyununun yurdunun Güney ve Doğu Asya olduğunu saptamış oluyoruz. Bu nedenle Asya Tiyatrosunun ortak çizgileri ve özellikleri, ve bunun içinde

gölge oyununun yerini gösterebilmek için aşağıda bir ayrı bölümü Asya Tiyatrosuna ayırmayı yararlı bulduk. Gölge oyununun yurdu Güney ve Doğu Asya olunca burada şöyle bir soru çıkıyor karşımıza : Bunlardan hangisi köken ülkesidir?

Üç önemli kuram vardır. Hazeu'ya ¹ göre gölge oyunu Cava'da çıkmıştır, çünkü teknik terimlerin çoğu eski Cava dilindedir, ayrıca *Wayang kulit* İ. Ö. 1000'de gelişmiş ve biliniyordu; sonra da çok güçlü bir kendine özgülüğü vardır; bu, yerli bir Cava sanatıdır. İkinci görüşte Hindistan'dan çıkmıştır. Gölge oyunu Hindistan'da eskiden beri bilindiğine göre, başka kültür öğeleriyle birlikte bu da Cava'ya gitmiştir. Özellikle Sanskrit dramındaki soytarı Vidussaka ile Cava'daki cüce soytarı Semar büyük benzerlik gösterir. Üçüncü görüş ise Çin'den gelmiş olabileceğidir. Böylece kimine göre Hindistan'dan, kimine göre Çin'den, kimine göre ise Cava'dan çıkmıştır. Ancak gölge oyununu bir teknik olarak alırsak, aşağıda göstereceğimiz gibi kökeni kesinlikle saptamak güçtür. Ne var ki Hindu ve Budhacı kültürün Güney Doğu Asya'daki büyük etki ve katkısına bakıp ta, kökeni çok karanlık ve hemen varlığı üzerine pek az kanıt olan Hint gölge oyununun öteki ülkeleri etkilediğine karar vermek güçtür. Ayrıca Cava'dan çıkabileceği üzerine oldukça ilginç görüşler ileri sürülmüştür. Gerçi *Ramayana* ve *Mahabharata* gibi iki Hint destanı Güney Doğu Asya'nın en önemli kaynağı olmakla birlikte, Cava ve öteki ülkeler bu destanlardan kendi ulusal çeşitlemelerini yarattıkları gibi, üçüncü bir kaynak olan *Pandji* kümesi Endonezya çıkınıdır. Ayrıca daha az önemli olmakla birlikte *Hamzaname* kümesi de daha eski tarihli olmakla birlikte Müslüman çıkınıdır. Kaldı ki aynı kültür olgusu bir yerden ötekine götürülmeden de değişik iki yerde görülebilir. Dr. Brandes'e göre ² Cava'da, Hindu sömürgeciliği VIII. yüzyılda-



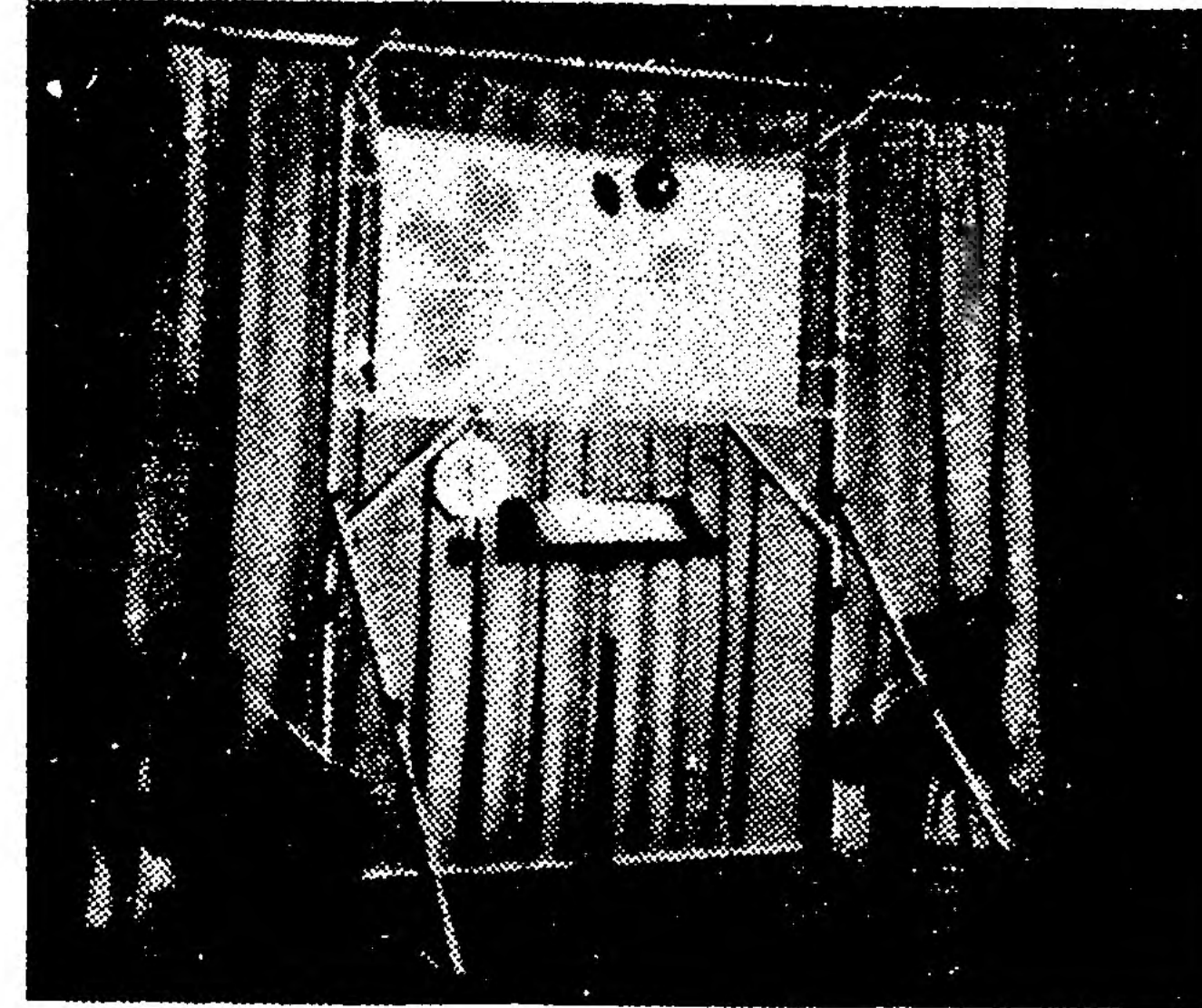
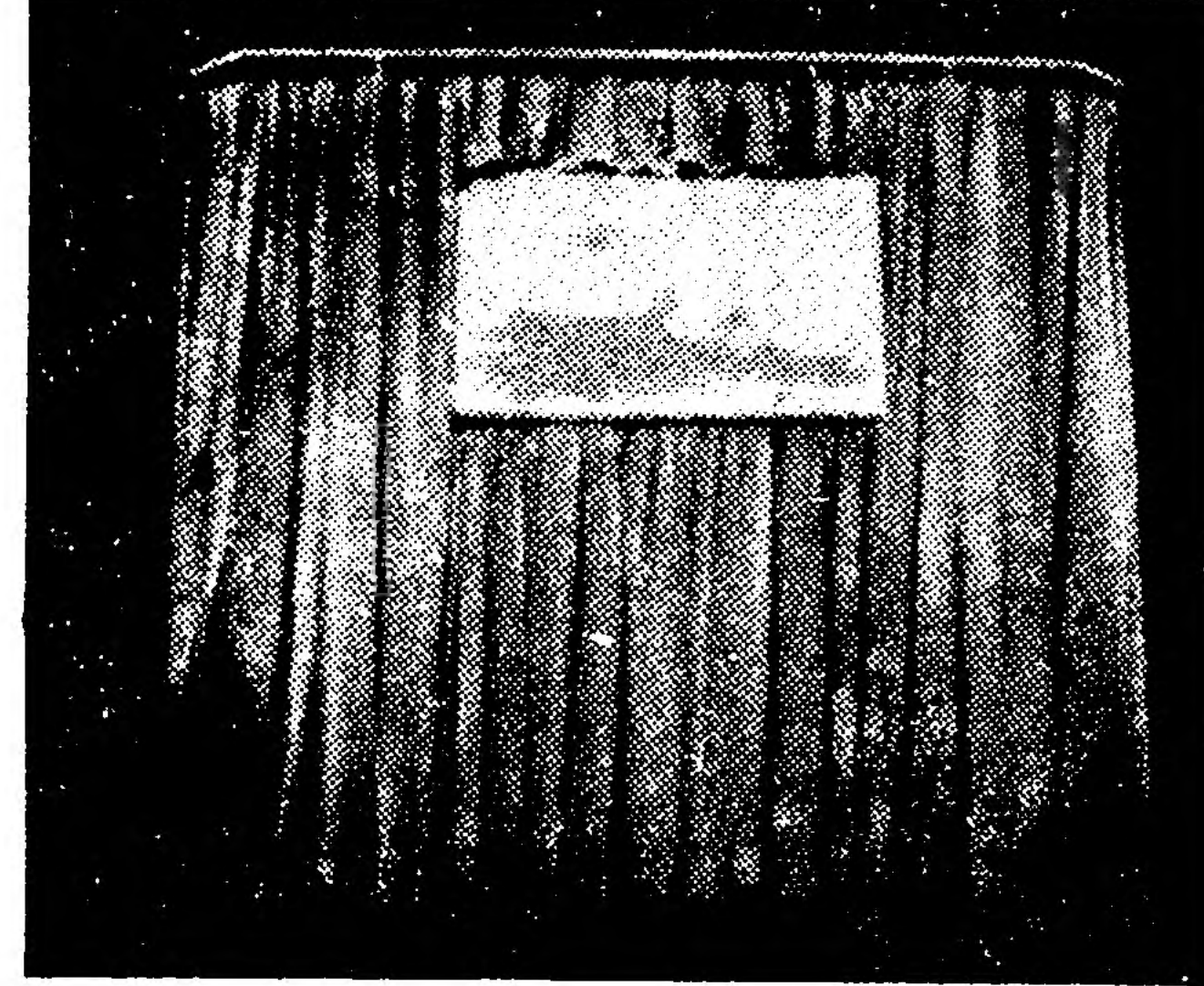
Çin Gölge Oyunu
(Wuhan)

1 G. A. J. Hazeu, *Bijdrage tot de kennis van het Javaansche Toneel*. Lelden 1897, s. 3

2 Brandes, "Oude Jaavansche Oorkonde", "Verhandelingen van her Bataraviaasch Gencotschap, (1913)

dır. Oysa eski Cava yazıtlarının tarihi 819 - 821 yıllarına uzanmaktadır. Ayrıca 760'da Cava'ya özgü bir yazı kullanılmıştır. Her ne kadar Çinli Fa Hien, Hinduların Cava'da daha 474'de bulunduklarını söylüyorsa da... Daha önemlisi, Dr. Brandes, Cava uygarlığına özgü şu öğeleri saymaktadır.³ *Wayang*; *gamelan*, çalgı takımı; bir ölçü, batik tekniği; maden işçiliği; para basmak, denizcilik; gökbilim; pirinç tarlalarının sulanması; özgün bir toplum örgütlenmesi. Bu yoldan Cava uygarlığının Hindu öncesi varlığı gösterilmek istenmiştir.

Özellikle Güney Doğu Asya'da, dışardan alınan kaynaklar yörelleştirilir. Çin ve İslam kaynaklı olanlar dışında çoğu kez yabancı kökenli oyunlar sanki o ülkede geçiyormuş gibi uyarlanır. Söz gelimi *Ramayana* Hint kökenli gibi gösterilmez. Thailand'da, Rama, bir Thai prensidir. Thai giysisi içindedir. Thai gibi davranır, Thai müziği dinler, Thai dansını seyrederek. Thailand bir Budhacı ülke olduğundan, Rama daha önceki yaşamında Buddha'dır. Cava'da Rama, Cavalı gibi giyinir, Cava müziği dinler, Cava törelerine uyar. Cava daha önce Hindu-Brahman iken sonra Müslüman olmuştur. Bu nedenle Rama, Vişnu'nun yeniden doğuşu, Adem'in ardılı, Allah'ın oğludur; *Wayang Kulit*, *Mahabharata* ve *Ramayana*'dan konuları işlemekle birlikte, önce kişiler, krallar, tanrılar bir Cava dekoruna yerleştirilmiş, ve Cava'nın ataları gibi benimsenmiştir. Ayrıca Cava'ya özgü kişiler de katılmıştır. Söz gelimi *punkawan* denilen soytarıları hem hizmetçi, hem danışman, hem de kahramanların koruyucusudur. Bunlar ayrıca çerçevesi belirgin olaylar dizisinde çağdaş konulara, güncel olaylara, yörel politika ve toplumsal koşullar üzerine oyun dışı yorumlarda, değinmelerde bulunurlar. Toplumsal çizgileri, özellikleri yansıtan, ve büyüsel, ritüel yoldan bu özellikleri içeren toplumsal yapıyı kutsallaştıran ikili bir işlevi vardır. Katlara bölünmüş toplumda kraldan aşağı doğru herkesin yerini ve ilişkilerini göstermektedir, Küçük insan da temsilcisini perdede bulmakta; bu da



Çağcıl bir gölge oyunu perdesinin önü ve arkası.

3 Brandes, "Beschreven Steenen", bkz. *Nagarakrtagama*", *Verhandlingen van het Bataviaasch Genootschap* (1922)

punkawan denilen soytarılarıdır. Özellikle bunlar içinde Semar köylünün başlıca simgesidir. Bunların davranışlarına bakarak küçük insan da kralına sadakatında örnek alacaktır. *Punkawan*'ların eleştirileri ve *wayang*'taki imge-leri yorumlayarak, anlaşılır kılması, hep küçük insana yöneliktir. Zaman zaman soylu efendileriyle alay ederken, temelde dramın asal değerlerini de eleştirmektedir. Bu nedenle Semar çok sevilir; aslında güçlü bir tanrıdır, görünüşü grotesktir, davranışları ince değildir, aslında ayağı yere değen köylülerin yaşam anlamını yansıtır. Ayrıca bunların güncel politika ve toplumsal kötülükleri yorumlamaları da seyircide bir boşalma etkisi yapar. Aslında bunlar *Wayang*'taki yerleşik değerlere baş kaldırmazlar, daha çok bu düzenle uzlaşmaya yardımcı olurlar .

Bu arada Hindistan'daki gölge oyunu üzerine kaynakların çok karanlık, çelişkili görünümü, Çin gölge oyununun ise kesinlikle saptanabilen başlangıcının çok daha yakın tarihli olması bakımından. burada Güney Doğu Asya, ve özellikle Cava'nın köken ülke olabileceği bir ölçüde ağırlık kazanmaktadır. Buna benzer tartışmalar Türk gölge oyunu için de yapılmıştır. Söz gelimi Orta Asya'daki *çadır hayal* (ipli kukla), *kol korçak* (el kuklası) gölge oyunu olduğu sanılmış. Ayrıca İran'daki ipli kukla *Hayme-i Şebbazi* de gene gölge oyunu sanılarak, Türkiye'ye Orta Asya'dan geldiğini ileri sürenler olmuştur. Bunun gibi Çingeneler yoluyla Hindistan'dan gelebileceğini savunanlar çıkmıştır. Oysa Tokyo'daki Uluslararası Asya Gölge Oyunu Semineri'nde de ortak görüş olarak da benimsendiği gibi, gölge oyunu yalnız bir oynatma, sunuş tekniği olarak ele alındığı zamain bu köken araştırması hep verimsiz, kısır kalacaktır. Nitekim bir incelemecinin de belirttiği gibi ⁴ gölge oyunu kökeninin saptanması tekniğin kökenini incelemeyi gerektirir : bu da bir perdeye gölgelerin yansıtılmasıdır; bunu ise bir kez gören kolayca taklit edebilir. Bir gezgin yurduna döndüğünde kolay-

Bir Hint tasviri
(Rama)

4 B. H. Goslings, *De Wayang op Java en Bali*, Amsterdam 1939, ss. 12 - 18; bkz. P. L. Amin Sweeney, *The Ramayana and the Malay Shadow - Play*, Kuala Lumpur 1972, s. 22

ca bu tekniği uygulayabilir, buradan da her yönüyle yerli li oyun gelişebilir. Bundan başka söz gelimi bir ülkenin gölge oyununda tasvirlerin, oyun dağarının, ya da müz-ğin yabancı izler göstermesi, tekniğin de aynı ülkeden geldiğini kanıtlamaz.

Gölge oyununu yalnız kupkuru bir teknik diye düşü- nemeyiz. Tekniğin de ilginç bir takım 'evrimsel gelişimi ve köken sorunları olabilir. Bunları ayrı bir alt bölümde ele alacağız. Ancak bir gölge oyununda tekniğin yanısıra, çıktığı toplumun genellikle kültürü, dünya görüşü, inanç- ları, dini, teknolojisi (söz gelimi deriyi işleme, saydam- laştırma ve boyama gibi), yazılı sözlü gelenekleri ve ede- biyatı, folkloru, toplumsal ve ekonomik yapısı, sanatları (söz gelimi her gölge oyununun tasvirlerinin biçim ve çi- ziminin o ülkenin resim sanatı anlayışı ile yakından iliş- kisi olması gibi), öteki dramatik türleri ve müziği gibi çe- şitli kesimlerin kaynaşmasından oluşur. Bu kesimlerin her biri de ayrı ayrı başka kültürlerden etkilenmiş olabilir, ancak, bunlar o toplumun kendi kültür süreci içinde erir, toplum bu birikimin tümüne kendi damgasını vurur. Söz gelimi başka başka kültürlerin tiyatrolarının Güney Doğu Asya ülkelerinde başka başka olmuştur. Nitekim Güney Doğu Asya tiyatrosunda dört tiyatro geleneği görülür : Doğu daha çok Çin tiyatrosu etkisi altındadır. Özel- likle Vietnam'ın kıyı bölgelerinde; Güney, önce Hindi - Budhacı sonra ve şimdi ise Müslüman (Endonezya'nın önemli bir kesimi ile Malezya), Orta bölge, Hindu ve Bud- hacı (Thailand, Laos ve Kambodya) ve Batı, özellikle Bud- hacı (Burma ve Seylan).

Kökenin saptanmasında belli bir ülkenin köken olup olmadığından araştırılmasından çok gölge oyununun hangi gereksinimleri karşıladığının, işlevinin ne olduğu üze- rine eğilmek daha yararlı olacaktır. Bunun başında insa- nın evren ve yaratış üzerine merakları gelir. Gölge oyunu özdeksel olmadığı, fakat görünürlükleri ile özdeksel ol- mayan güçlerin yorumuna çok elverişlidir. Wayang Pur- wa'da, Purwa "geçmiş", "en başlangıçta" anlamındadır. Bir başka deyişle "dünyanın yaratılışından ötelere uzanan



Karagöz - Hacivat
(Dresden Devlet Kukla
Tiyatrosu Koleksiyonu)



Bir Hint Tasviri
(Rama)

bellegimizin sınırlarını aşan" diye de yorumlanabilir. Yaratış söyleneceleri, insanın nesne ve ruhtan oluştuğunu, kişileşmiş bir Tanrı'nın çamurdan bir imgeye ruh üfle-mesiyle var olmuştur. Ancak yaratış sürekli bir evrimdir; sonuçlanmamıştır. Bu insan için de söylenebilir. Bunu açıklayan iki yol vardır : ya içrekçi : (*ésotérique*) ya da gizemcili (*mystique*). Bu ikisi arasında ayrımda, içrekçi bilgi yalın dille verilebilir, oysa gizemciler bir esriklik du-rumunda bu dünyadan çıkıp görünmeyen dünyaya yönelebilirler. Ancak bu algılar yalın dille verilemez, simgelerle anlatılabilir. Gizemci olmayanlar için bu anlamlar karanlık ve anlaşılmazdır. Gizemcilerin amacı Tanrı ile birleşebilmektir. Ancak Tanrı, her yanıyla tüm evren olduğundan, birleşme yolunda denetime alınmazsa zarar verecek olumsuz güçlerle de karşılaşılır. Bu bakımdan gizemci uygulamalarda öteki dünya üzerine bilgi sahibi bir ruhani öğretmen *guru*, şeyh mürşit olmalıdır. Gölge oyununda bunun büyük bir yeri vardır. Ancak içrekçi bilgiye ya da gizemci görüşe sahip olmayan insan için kökeni üzerine çözüm, atalarının izinde, onların aracılığına başvurmak tapınım ile olur. Atalara tapınım bugüne dek yaşamıştır. İlkel toplumlarda bu tapınım tahta yontulara yapıldı. Ancak giderek ilkeller ataların gölgelerinin bu işe imgeden daha uygun düştüğünü kavrayarak tapınımı imgeden çok gölgeye yöneltirler. Ne var ki bunu ancak rahipler sağlayabilirler. Güney Doğu Asya'da gölge oynatıcısı *dalang*'ın ilerde göstereceğimiz gibi bu türden bir önem kazanması ve temsilden önce sungularda bulunması, tasvirlerini tütsüyle kutsaması da bunu gösterir. Gene Güney Doğu Asya'da Hindistan'da temsillerin güneşin batımından doğumuna gece boyunca oynanması da ruhların gece daha özgürce dolaştıklarındandır. Atalara tapınımıyla ilgili bir başka kanıt da özellikle güney Doğu Asya'da ilerde göreceğimiz gibi, gölge oyununun özellikle ataların ruhunun yardımı ya da kutsanmasının beklendiği çocuğun doğumu, evlenme, hastalık ve âfet sıralarında oynanmasıdır.

Gizemciliğin nasıl genellikle kukla, özellikle gölge oyunundan simgesel yorumlarda yararlandığına örnek-

ler vermeden ⁵, buraya Eflatun'un ünlü "Mağara Söylencesi" ni ele alalım. Ancak buna geçmeden önce Eflatun'un *Yasalar* (Nomoi) [1.644 d-645e]'da kukla oyununu da görüşüne bir dayanak noktası yaptığını anımsayalım. Evren büyük bir tiyatro, insanoğlu da ipleri Tanrı'nın elinde olan kuklalar gibidir. Sanatçı da yaratıcı Tanrı'nın bir rakibidir.⁶ Şimdi de Eflatun'un *Devlet*'indeki "Mağara Söylencesi" ni görelim.⁷

"— Şimdi, dedim, insan denen yaratığı eğitimle aydınlanmış ve aydınlanmamış olarak düşün. Bunu şöyle bir benzetmeyle anlatayım : Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş.. İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyorlar, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. Böyle bir yeri getirebiliyor musun gözünün önüne?

5 Nitekim daha aşağıda gerek İslâm dünyasında tasavvuf, gerek başka ülkelerden örneklerle genellikle kuklanın, özellikle gölge oyununun nasıl böyle simgesel yorumlar, anırtırma ve yorumlamalarda yararlandığını göreceğiz.

6 Bunun yorumunu A. Dies, *Bulletin de l'Association Guillaume Budée* (Ocak 1927)'de yapmıştır. Nitekim bundan daha da eski Hindistan'da *Mahabarrata*'da da tahta kuklayla *sustra-prata* (= iplere takılmış) böyle bir orunlama yapılmakta, insanların kendi istemleri olmadığı ve bu nedenle bu tahta kuklalara benzediğine değinilmektedir. Ayrıca bugün de kukla oynatıcısı ve tiyatro yönetmeni anlamına kullanılan *sudra-thara* (= ipleri tutan) terimine de Rajasekhara'nın *Balaramayana* adlı Sanskrit dramında raslıyoruz.

7 Eflatun, *Devlet* (çeviri Səbahattin Eyüboğlu - M. Ak Cimcoz) 3. baskı, İstanbul 1975, ss. 199 - 204.

— Getiriyorum.

— Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Ellerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor kimi susuyor.

— Garip bir sahne doğrusu ve garip mahpuslar!

— Ama tıpkı bizler gibi! Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler? Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi?

—Ömürleri boyunca başlarını oynatamadıklarına göre, başka türlü olamaz.

— Bölmenin üstünden gelip geçen bütün nesneleri de öyle görürler.

— Şüphesiz.

— Şimdi bu adamlar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar, değil mi?

— Öyle ya.

— Bu zindanın içinde bir yankı düşün. Geçenlerden biri her konuştuğu, mahpuslar bu sesi karşılarındaki gölgenin sesi sanmazlar mı?

— Sanırlar tabii.

— Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz ister istemez, değil mi?

— İster istemez.

— Şimdi düşün : Bu adamların zincirlerini çözer, bilgisizliklerine son verirsen, her şeyi olduğu gibi görürlerse, ne yaparlar? Mahpuslardan birini kurtaralım; zorla aya-

ğa kaldıralım; başını çevirelim, yürütelim onu; gözlerini ışığa kaldırsın. Bütün bu hareketler ona acı verecek. Göl-gelerini gördüğü nesnelere gözü kamaşarak bakacak. Ona demin gördüğün şeyler sadece boş gölgelerdi, şimdiyse gerçeğe daha yakınsın, gerçek nesnelere daha çevriksin, daha doğru görüyorsun, dersek; önünden geçen her şeyi birer birer ona gösterir, bunların ne olduğunu sorarsak ne der? Şaşırakalmaz mı? Demin gördüğü şeyler, ona şimdikilerden dahaa gerçek gibi gelmez mi?

— Daha gerçek gelir.

— Ya onu aydınlığın tâ kendisine bakmaya zorlasak? Gözlerine ağrı girmez mi? Boyuna başını bakabildiği şeylere çevirmez mi? Kendi gördüğü şeyleri, sizin gösterdiklerinizden daha açık, daha seçik bulmaz mı?

— Öyle sanırım.

— Onu zorla alıp götürsek, dik ve sarp yokuştan çıkarıp, dışarıya, gün ışığına sürükleysek, canı yanmaz, karşı koymaz mı bize? Gün ışığında gözleri kamaşıp bizim şimdi gerçek dediğimiz nesnelerin hiç birini göremiyecek hale gelmez mi?

— İlk bir şey göremez her halde.

— Yukarı dünyayı görmek isterse, buna alışması gerekir. Rahatça görebildiği ilk şeyler gölgeler olacak. Sonra, insanların ve nesnelerin sudaki yansılarını, sonra da kendileri. Daha sonra da, gözlerini yukarı kaldırıp, güneşten önce yıldızları, ayı, gökyüzünü seyredecek.

— Her halde.

— En sonunda da, güneşi; ama artık sularda, ya da başka şeylerdeki yansılarıyla değil, olduğu yerde, olduğu gibi.

— Öyle olsa gerek.

— İşte ancak o zaman anlayabilir ki, mevsimleri, yılları yapan güneştir. Bütün görünen dünyayı güneş dü-

zenler. Magarada onun ve arkadaşlarının gördükleri her şeyin asıl kaynağı güneştir.

— Bu değişik görgülerden sonra, varacağı sonuç bu olur elbet.

— O zaman ilk yaşadığı yeri, orada bildiklerini, zindan arkadaşlarını hatırlayınca, haline şükretmez, orada kalanlara acımaz mı?

— Elbette.

— Ya orada birbirlerine verdikleri değerler, ünler? Gelip geçen şeyleri en iyi gören, ilk ve son geçenleri, ya da hepsini en iyi aklında tutup, gelecek şeylerin ne olabileceğini en doğru kestirenin elde ettiği kazançlar? Mağaradan kurtulan adam artık onlara imrenir mi? O ünleri, o kazançları sağlayanları kıskanır mı? O boş hayallere dönmekten, eskiden yaşadığı gibi yaşamaktansa, Homeros'taki Akhilleus gibi, "fakir bir çiftçinin hizmetinde uşak olmayı", dünyanın bütün dertlerine katlanmaktan bin kere daha iyi bulmaz mı?

— Bence bulur; her mihneti kabul eder de bir daha dönmez o hayata.

— Bir de şunu düşün : Bu dediğimiz adam yeniden mağaraya dönüp eski yerini alsa, gün ışığından ayrılan gözleri karanlıklara dayanabilir mi?

— Dayanamaz.

— Daha gözleri karanlıklara alışmadan, ki kolay kolay da alışamaz, yeniden bu karanlıklar içinde düşünmek, zincirlerinden hiç kurtulmamış mahpuslarla gördükleri üzerinde tartışmak zorunda kalsa, herkes gülmez mi ona? Yukarıya, boşu boşuna çıkmış, üstelik de gözlerini bozup dönmüş demezler mi? Bu adam onları çözmeye, yukarıya götürmeye kalkışınca, ellerinden gelse, öldürmez mi onu?

— Hiç şaşmaz öldürürler.

— Şimdi sevgili Glaukon, bu benzetmeyi demin söylediklerimize uyduralım. Görünen dünya mağara zindanı

olsun. Mağarayı aydınlatan ateş de güneşin yeryüzüne vuran ışığı. Üst dünyaya çıkan yokuş ve yukarıda seyredilen güzellikler de, ruhun düşünceler dünyasına yükselişi olsun. Benim nereye varmak istediğimi merak ediyordun ya, işte bu benzetmeyle onu iyice anlamış olursun. Doğru mu, yanlış mı, orasını Tanrı bilir. Her halde benim düşünceme göre kavranan dünyanın sınırlarında “iyi” ideası vardır. İnsan onu kolay kolay göremez. Görebilmek için de, dünyada iyi ve güzel ne varsa, hepsinin ondan geldiğini anlamış olması gerekir. Görülen dünyada ışığı yaratan ve dağıtan odur. Kavranan dünyada da doğruluk ve kavrayış ondan gelir. İnsan ancak onu gördükten sonra iç ve dış hayatında bilgece davranabilir.”⁸

Eflatun'un bu orunlaması, aslında Asya gölge oyununun simgesel anlamına da çok uygun düşmektedir. Sanatçının yaratısı da onu Tanrı katına yüceltmekte, Tanrı'nın bir rakibi kılmaktadır. Evren büyük bir tiyatro, insanlar Tanrı'nın iplerini çektiği kuklalar, bir de dirimsel güç, ki bu Melanezya'nın *Mana*'sına benzetilebilir. Böylece dört temel öge oluyor : Evrensel bir ilke, Ateş ya da Işık, söylene varlıkları, tasvirler ya da kuklalar ve bunların gölgeleri. Eflatun'un mağara söylencesi üzerine bir inceleme ilginç bir karşılaştırma yapıyor.⁹ Cava *wayang kulit* gölge oyununda erkek seyirciler kuklaları ve oynatıcıyı seyrederken, öte yandan kadınlar yalnız perde önünde bunların gölgelerini görebilirler. Bunun gerekçesi kutsal kuklaları görmelerinin yasaklanmasındandır. Bu da tıpkı Eflatun'un arkaları kuklalara dönük ve yalnız bunların yansıyan gölgelerine yönelik olmaları gibidir.



8 Eflatun'un bu orunlamasını *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* (Nisan 1937), ss. 45 - 46)'de yorumlayan A. Dles, bununla IV. yüzyılda Atina'da Karagöz'ün bilindiği, ancak ışık kaynağının, değişik olarak seyircilerin arkasına gelip gölgelerin perdeye buradan yansıtıldığını belirtiyor.

9 bkz. J. Przyluski, "The Shadow Theatre in Greater India and in Greece", *The Journal of the Greater India Society*, VIII/2 (Temmuz 1941), ss. 83 - 91; "La théâtre d'ombres et la caverne de Platon", *Byzantion*, 1938.

Cava'da kadınlarla erkeklerin böyle ayrılması iki değişik yorumla açıklanmaktadır. Daha çok yabancı araştırmacıların görüşüne göre Cava gölge oyunu kökeninde bir erişirme ritüelidir; buna da yalnız erkekler katılabilir.¹⁰



Bir Wayang kult temsil

10 Nitekim William Hubert Rassers, *Panji, the Culture Hero : A Structural Study of Religion in Jawa* (The Hague 1959, ss. 224 - 228),de wayang'ın erkeklerin ergenliğe erişme töreninden çıktığını savunmaktadır. Bununla ilgili olarak P. A. Talbot, *Life in Southern Nigeria* (London 1923) adlı kitabında Güney Nigeria'dan bir yaratılış söylencesini vermektedir. Buna göre Akpan Etuk Uyo adında bir adam bir gün ölüler dünyasına gider, burada bir kukla temsilinde bulunur, dönüşünde canlılara bu tiyatroyu öğretirse de kendi ölür. Aynı yazara göre Sudan'da bu tür gösteriler dinsel görevlere öykünen kapalı topluluklarca düzenlenmektedir. Kukla temsillerinde, kuklalar ile seyirci arasında erişirme törenindeki kız kılığına girmiş olan çocukları dansederler. Böylece gösterimin ritüel niteliği, cinsiyet değişikliği ile vurgulanmaktadır. bkz. André Schaeffner, "Rituel et Pré-Théâtre", *Histoire des Spectacles*, Paris 1965, s. 52.

Kukla ve gölge oyununa İslâm'da özellikle tasavvuf açısından yaklaşımlar da pek çoktur. Aslında bunların çoğu kukla için olmasına karşın incelemeciler bunu daha çok gölge oyunu sanmışlardır. İslâm'a ayrılan alt bölümde bu konuya yeniden döneceğiz, burada bir iki örnek vermekle yetinelim.

İlk Menzel'in gösterdiği gibi, İran şairi Asadî'nin oğlu Asadî 1066'da tamamladığı *Gerşasbname* adlı destanda Eflâtun gibi kukla ile evren arasında bir koşutluk kurmaktadır. Burada dünya bir sihirbaz sanatçısının oyunlarına benzetilir. Bu sihirbaz perdede görüntüleri göstermesini bilir. Gök kubbedeki gibi kimi siyah kimi sarı iki perdede görüntüler durumunda her türlü canlıyı gösterir.¹¹

İran'da kuklanın varlığı üzerine en eski belge El-Gazzalî'nin (ölümü 1111) *İhyâ-ül-ulûm*'udur. Burada Gazzalî nasıl gecenin karanlığında kuklacı iplerini çektiği bezden yapılmış kuklaları oynatıyorsa insanoğlunun hareketleri de bir üst evrenden öyle yönetilir, diyor.¹² Gazzalî eserini Arapça yazmış olmakla birlikte İranlıydı, ömrünün çoğunu İran'da geçirmişti. Gerçi bu benzetisi Yunan yazarlarından almış olabilirse de aşağıda göreceğimiz gibi İran'da gece oynatılan *hayme-i şebbazî* adlı ipli kuklayı tanıtıyor.¹³

Feridüddin Attar'ın (ölümü 1220 veya 1229) *Üştürname* adlı mesnevisinde de, kukladan mı, gölge oyunundan mı söz ettiği açıkça belli olmayan, tartışmalı, bir parça vardır. İlk Prof. Jacob'un değindiği, sonra aslını ve

11 Theodor Menzel, *Meddah, Schattentheater und Orta Oyunu*. Prag 1941, ss. 13 - 14; *Le Livre de de Gerchâsp, Poème persan d'Asadî Junior de Toûs*, (yayımlayan ve çeviren Cl. Huart), *PELOV* 6. sér. II/1, Paris 1927, dize 127 ve sonrası

12 İhya... Kahire 1729, IV 122 (ed. 1302 H, IV, vv. 90-91).

13 A. Bombaci, "On ancient Turkish dramatic performance", *Aspects of Altaic Civilization* 23 (1963) s. 99; Gazzalî'nin burada gölge oyunu yerine kuklayı anlattığı üzerine bkz. Carlo Alfonso Nallino, *Rivista degli Studi Orientali* VIII (1919-1921), s. 194, *Raccolta di scritti editi e inediti*, II. Roma 1940, s. 278 n. 1; bkz. Bombaci, s. 113, n. 67.

çevirisini yayınlayan Profesör Siyavuşgil, burada sözü geçen oyunun gölge oyunu olduğunu ileri sürmüştür.¹⁴ *İslâm Ansiklopedisi*'nin Türkçe baskısında da bu görüşü benimseyen Profesör Ritter daha sonra aynı ansiklopedinin İngilizce baskısında bunun bir kukla oyunu olduğunu ileri sürmüştür.¹⁵ Zaten bununla ilgili bölüm okununca bunun bir kukla olduğu açık seçik ortadadır. Bu parçaya göre usta, bir bilge bir kukla oyuncusu Türk asıllıydı. Nakkaşlıkta üstüne yoktu, nereye gitse orada sanatını gösterirdi. Tuhaf renklerde görüntüler yapar, bunları kendi başına oynatırdı. Her yaptığı kuklayı zamanla bozar, yenisini yapardı. Her kuklayı alacalı renklerde ve her birini değişik yapardı. Oyunu için yedi perde yapmış, her bir perde renk ve resimlerle bezenmişti. Ritter'e göre İran tasavvufî şiirinde zalimlik ve kâfirlik Tanrı'nın niteliklerindendi. Türkler de böyle görüldüğü için burada Türk bir Tanrı simgesi olmuş oluyor. Yedi perde yedi iklim veya yedi göktür. Kukla oyuncusunun yedi perdesi ve yedi yardımcısı vardır. Kuklacı kendi yarattığı kuklaları kırar, perdeyi yırtar, yardımcılarını da gizini öğrenmemeleri için dört bir yana gönderir. Bu tıpkı Tanrı'nın yaratıklarına son vermesi gibidir. Tanrı'yı boşuna arayan mürid sıra ile yedi perdenin önüne geçer.¹⁶ Eserin aslında kuklacı için *perdedarî*, görüntüler için suret sözcükleri kullanılmıştır. Kukla yoluyla bu türlü benzetişler yapmış başka İran şairleri vardır. Örneğin Nizamî (1141-1203) *Mahzen-ül-esrâr* adlı eserinde insanoğlunu

14 Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz. Psiko-sosyolojik bir deneme*, (İstanbul), 1941, ss. 27-28; Aslında *Üştürname* üzerine ilk ilgiyi çeken Jacob olmuştur. Basel'de Profesör Tschudi, *Üştürname*'nin kitaplığındaki yazmada (tarihi H. 821) v. 5. recto dize 5'de bulunan konumuzla ilgili yeri Jacob'a göstermiştir. Bunun için bkz. Georg Jacob, *Nachtragsbibliographie mit Excerpten als Annalen Schattentheaters im Morgenland*, Kiel 1936, ss. 12-13. (daktilo ile yazılmış bu bibliyografyayı Profesör Jacob Landau bana ödünç vermiştir) *Üştürname* yazmaları için bkz. H. Ritter, "Philologika XIV Farîduddîn Attar II", *Oriens*, II 1958, ss. 1-76.

15 H. Ritter, "Attar" maddesi, *Encyclopédie de l'Islam*, 2. baskı.

16 H. Ritter, *Das Meer der Seele*, Leiden 1955, s. 42.

bir perde gerisinde kuklacının (*lu'betbâz*) yönettiği kuklalara benzetiyor.¹⁷

Bu açıklamalardan sonra özellikle nasıl Karagöz'ün tasavvufî bir yanı varsa, kuklanın da böyle bir tasavvufî anlamı olduğunu göstermek için Hüseyin Vâiz Kâşifi'nin (ölümü 1504) *Fütüvvetnâme-i Sultanî* adlı eserinden kukla ile ilgili bölümü alalım.¹⁸

Buna göre kukla oynatanlara *lu'betbâzan* denmektedir, dervişler bunlar üzerine çeşitli yorumlar yapmışlar, birçok gerçekleri anlatmışlardır. Bunun tasavvufî anlamını belirttikten sonra bir kimse “bir gün kukla oynatanların meclisindeydim” diyor. Bir çadırın altında bir adam oturmuştu, ellerinde iki insan yüzü vardı. Bir yüze erkek sesiyle soruyor, ikinci yüze de kadın sesiyle cevap veriyordu. Her iki ses de birbirleriyle tamamen ayırdedilecek biçimde konuşuyordu. Bu konuşma kimi kavgaya dönüyor, sonra yeniden barışıyorlardı. Bunca konuşma çadırın içinde saklı olan tek adamın ağzından çıkmaktadır. Benim şaşkınlığımı gören bilge bir kişi bana dedi ki : “Sen bunun ciddiyetten uzak bir oyun olduğunu sanma. Bütün bu oyunların arkasında bir gerçek yatıyor.”

İşte buradan anlaşılıyor ki, kuklalar hareketlerimizin tıpkısıdır. Bu *tevhid*'in birinci aşamasıdır ki buna hareketlerin görünmesi, belirmesi derler. Dervişe bir gerçek belli olur ki Tanrı'nın izni olmadan hiçbir hareket taklit edilemez. Hareketlerin bir anlamı vardır. Dış evren bir oyuncağa benzer, bu oyuncağın hareketi büyük bir ustanın elindedir. Hayyam'ın bir rübaisi : “Biz Tanrı'nın elinde oyuncak kuklalarız. Bu bir gerçektir, mecaz değildir. Bir gün birkaç kişi geldik, rollerimizi oynadık, gene birer birer yokluk dünyasına döndük” der. Bu da gösteriyor ki sessiz, kımıltısız, ruhsız varlıklar ki dilleri yoktur,

17 Rezvanî bunu İran kukla türlerinden “Lobetbazî” başlığı altında inceliyor, bkz. Medjîd Rezvanî, *Le Théâtre et la Danse en Iran*, Paris 1962. s. 127; Jacob bundan başka Nizami'nin *İskendernâme*'sini de söz konusu ediyor. bkz. G. Jacob, *Geschichte des Schattenspiele*, Hannover 1925, s. 42.

18 British Museum MS Add 22, 705 VI. bab, IV. fasıl, II fasıl.

yaptıkları hareketler karşısında insan konuşan ve hareket eden yalnız onlardır sanıyor. Oysa hareket ettiren ve konuşan başkasıdır. Mevlâna'nın bir şiiri de bunu gösterir : "O ustalıkta bir ateştir, bense bir putum, ben onun yaptığı şey olurum ancak. Eğer beni şarap testisi yaparsa testi olurum, eğer beni hançer yaparsa hançer olurum, eğer beni ırmak yaparsa su veririm, eğer beni ateş yaparsa yakarım."

Kukla oynatmak için çadır ve *pişbend* [= önlük] gereklidir. Çadırla gündüz, *pişbend*'le gece oynanır. Pişbend bir sandığa derler ki onun önünde hayalî bir oyun oynanır. Gündüzleri el hareketleriyle oynanır, geceleri de iple. Eğer çadır neye yarar diye sorarlarsa, o zaman diyeceksiniz ki "o her defasında başka bir kukla olan aynı insana benzer."

Pişbend neye işarettir diye sorarlarsa : "Bu da insanın kalbine benzer ki bütün acaip ve tuhaf şeylerin saklı olduğu bir sandıktır. Her zaman değişen istekleri anlatır. Onun için ona kalb derler ki bu da değişik hareketleri anlatıyorsa, Tanrı da kalb gibi yaşamın sandığını harekete geçiriyor. Tanrı'nın gücü olmazsa, kalb harekete geçemez."

Bu kukla oyununun anlatılışında ipli kuklanın gece oynatıldığını, oynatmak için bir çadır bulunduğunu. oyunun tasavvufî anlamını buluyoruz. Burada ilginç olan *pişbend* deyimidir. Aslında önlük, perdelik anlamına gelen bu deyim metinde sandık anlamına gelmektedir. Attar'ın *Üştürnamesi*'nde de kuklacının kuklaları sandığa attığı söylenmektedir.¹⁹ Nitekim İbn-ül Arabî'de XIII. yüzyılda²⁰ bu oyunlarda bir öğrenek yanı bulmuştur. Perde arkasında oynayanlar yapıntı belirtilerdir, bu onların gerçek biçimleri değildir. Seyirci gerçek olmayan bu görüntülerin ardında Tanrısal gerçeği seyre dalar, aynı zamanda tıpkı bu görüntüleri oynatan hayalci gibi Tanrı'-

19 Gerek Türk Karagözcüsünün, gerek Güney Doğu bölge oyuncısının da böyle bir sandığı olduğunu unutmayalım.

20 Jacob, *Geschichte* s. 49.

nın da insanları böyle yönettiğini kavramış olur. Nitekim tasavvuf da gölge oyununda kendi görüşlerini açıklamak için bir dayanak bulmuştur. Örneğin XII. yüzyıldan Ömer İbn-ül Fâriz *Ta'iyet-el-Kübrâ* adlı eserinde insan ruhunu, görüntüleri perde arkasında oynatan hayalciye, perdedeki görüntüleri ise bedene benzetmiştir. Perde kalkınca gerçek olarak yalnız oynatan kalacaktır, böylece ruh ile Tanrı'nın bir olduğu meydana çıkacaktır.²¹

Ebussuud fetvaları içinde ikisi gölge oyunun bu öğrenerek yanı vurgulamaktadır. Bunlardan birisi şöyledir :

“Mesele :

Hayal-i zıll için ba'zı ehl-i basîret
“Raeytu hayâl al-zıllı ekbera ibratın
Limen huva fi ilmil-hakikatı râkî
Şuhûsun ve eşbâhun temerru ve tankadi
Vetefna serian vel-muharrîku bakî”

demıştır. Hem “mahall-i ibrettir” deyu buyurduğu vâkî midir?

El-cevab : Vâkî'dir, erbâb-ı besâir-i selîmeye ibret-i acîbedir.”²²

Bir başka Ebussuut fetvası ise şöyledir :

“Mesele : Bir gece bir meclisde hayal-i zıll oyunu getirilüp imam ve hatib kimesneler seyr eyleseler azle müstehak olurlar mı?

El-cevab : Eğer ibret için nazar idüb ehl-i ibret fikri ile tefekkür itdilerse olmazlar.”²³

21 R. A. Nicholson, *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge 1921, ss. 191, 260.

22 Beyazıt Genel Kitaplığı, no. 2557, v. 27 b.
Gerçek bilminde yükselmek isteyenler için gölge oyununda büyük öğrenekler olduğunu gördüm. Kişiler, kalıplar gölge gibi gelip geçiyor ve çabucak yok oluyor, onları oynatan ise durucu kalıyor.

23 Esad Efendi Kitaplığı, yzm. no. 1097, v. 104 a.

İlerde göreceğiz Karagöz'deki perde gazellerinin her birinde bu türlü simgesel yorumlar yapıldığı gibi, ayrıca gölge oyununun bu öğrenek ve eğitimsel işlevi üzerinde durulmaktadır. Asya gölge oyununda da gerek şairler, gerek gölge oynatıcıları bu türlü simgesel anıştırmalar, orunlamalarda bulunmuşlardır. Söz gelimi Cava'da şairler *wayang*'ı şiirsel anıştırmalarda kullanmışlardır. Bunlardan birisi :

“gerçi gölgeler gerçekmiş gibi görünürse de, insanların duygusal itkilere susamışlığı gibisinden birer kuruntu, birer sanrıdır.”²⁴ diyor.

Thailand'ın *Nang Yai* temsilinde bizim perde gazeline işlem bakımından benzeyen dizeler okunur. Bunlar üç kümedir. Birincisi Krala, ve oyunun kahramanı Rama'ya saygıdır, ayrıca inek derisinden nasıl bir *nang* tasviri yapıldığını anlatır. İkinci kümede *rishi*'den (çilekeş) başarı istenir, Budha'nın erdemleri sayılır, bizim Şeyh Küşteri gibi gölge oyununun kurucusu olduğuna inanılan kral Anidrud'a, ormanların, akar suların ve dağların ruhlarna ve gölge oyunu ustasına saygıda bulunulur ve oynanacak *Ramakien* oyunu üzerine bilgi verilir. Üçüncü kümenin bizim perde gazeline benzer yönleri vardır :

“Seyirciler izdüşümünü görsün diye
İnek derisi tasvirler böyle sergilenir.
Eskilerin uğur getirir dedikleri bu tasvirler
Bir yüzükteki taşlar gibi seçkin ve güzeldir.
Ustanın söylediği bir gizi
Yaşlılar bize iletir,
Hükümdarın lütfû ile
Yenenleri utançtan korur.
Yenilirsen, yenilgiyi kabul et,
Yenersen, bize de öğret.
Ateşi hızlandır, çabuk,
Meşale ustam.”²⁵

24 J. Kats, *Het Jawansche Toneel, Weltevreden*, 1923, s. 35.

25 Dhanlivat, *Shadow Play (The Nang)*, Bangkok 1968, s. 11.

Çin gölge oyunu temsilinde söylenen dizelerle bunların öğrenen gücünün çok yalın, azla çoğun verilebildiği belirtilmektedir. Bu da stilize anlayışın gücünü göstermektedir. Söz gelimi şu iki dizede olduğu gibi :

“İki, üç kişi bin kişilik bir ordu gücündedir

Bir kaç basamak yüzlerce tepe ve ırmak aşmaya
eşittir.”²⁶

Şu dizilerde de sanatçının iki boyutlu bir düzlemde gücünü göstermektedir :

“Bir parça sığır derisi sevinir, öfkelenir, güler ya da
sövüp sayabilir,

Bir çehre, bağlılığı, hainliği, bilgeliği ya da çılgınlığı
gösterebilir.”²⁷

Bir de gölge oyununun başlangıcında anlatı ve öğretide resim gösterme geleneği vardır. Coomaraswamy, Cava'daki *Wayang Beber*'in Hindistan'daki gölge oyunu *chayanataka*'dan çıktığını ileri sürmüştür.²⁸ Aslında *Wayang Beber* bir anlatıyı bir tomardaki resimleri göstererek açıklama sanatıdır. *Wayang Beber* hiç bir zaman Cava'daki *Wayang Purwa* gibi yaygın olmamıştır. Ancak ilerde Çin'e ayrılan bölümde göreceğiz, gölge oyunu dramatik biçimine kavuşmadan önce gerek Budhacılar öğretilerinde, gerek hikâye anlatanlar resim gösteriyorlardı. Bu aslında Uygur Türklerinde de vardı : Budha'nın yaşamında oluntular, öğretici söylenceler, hikâyeler, kutsal kitaplardan ezgiler, müzik eşliği ve bununla ilgili resimlerle gösteriliyordu. Bunlar hem Sanskrit hem de Çin gösterilerine içerik bakımından benzemektedir. Nitekim *Maitreyasamit*'yi yayınlayan Annemarie von Gabain, Yeni Ay şöleninde bu metinlerin okunuşuna *körünç* dendi-

26 Yu Feng "The Shadow Theatre and Shadow Puppets", *Chinese Literature* bkz. (Peking) 6 (1963), s. 81.

27 Yu Feng, s. 82.

28 A. K. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art*, London 1927; bkz. Jeanne Cuisinier, *Le Théâtre d'Ombres à Kelantan*, Paris 1957 s. 26.

ğini, bunun ya bir göstermelik ya da pantomim temsili olabileceğini ileri sürmektedir.²⁹

Gene bu öğrenek değeriyle ilintili olarak Asya gölge oyununda ikicilik [*dualisme*] de çok belirgindir. Söz gelişimi Güney Doğu Asya gölge oyununda en önemli kaynaklardan biri *Mahabharata*'dır. *Wayang*'ta bu simgesel ikincilik Pandawa'larla Kurawa'ların çatışmasında görülür. Bu da evrenin tüm eylemini verir. İyi ile kötü, aydınlıkla karanlık, gençlikle yaşlılık karşıt olmakla birlikte birbirleriyle tamamlanır, sonuçta hepsi bütünü oluşturur.

Eskiden Karagöz'de önden oynanan kedi ile farenin, leylek ile yılanın boğuşması gibi bir ön oyun Thailand'ın gölge oyunu *Nang Yai* ile *Nang Talung* da oynanır. *Nang Talung*'da buna *Og Ling Dum Ling Kao* ya da *Ling Hau Kum* denilir : "Kara ve Beyaz Maymunların Savaşı". Kötülüğü simgeleyen Kara Maymun, iyiliği simgeleyen Beyaz Maymun'u yenilgiye uğratır. Bu ön oyunda bu da ikici kavramı yansıtır. *Nang Yai*'de bu Beyaz ve Kara Maymunlar Bölümü *Jub Ling Hau Kum* [= Akşamın erken saatinde maymun yakalamak] hava kararmadan oynanır. Perdede Beyaz ve Kara Maymun tasvirleri üst-üste konulur. Aralarında bir dövüş olur, beyaz maymun kazanır, ama kara maymun onun elinden kurtulur. Bu üç kez yinelenir, üçüncüde Kara Maymun sıkıca yakalanır ve Rishi'ye getirilir; o iyilik ve kötülük üzerine bir ders verir. Kara Maymun pişmanlığını belirttikten sonra bağışlanır, özgürlüğüne kavuşur. Burada iyiliğin kötülüğü yenişinin simgelendiği açıkça ortadadır. Bu daha sonraki *Ramakien* oyununun ana izleğini (temasını) vurgulamaktadır. Çünkü orada kötü güçleri simgeleyen Tosakanth [Ravana] tanrıyı simgeleyen Pra Ram tarafından çeşitli savaşlardan sonra yenilgiye uğrar.³⁰

29 Annemarie von Gabain, *Maitrimisit. Facsimile der alttürkischen Version eines Werkes der buddistischen Vaibhasika Schule*, Wiesbaden 1957. ss. 19 ve 29 - 30.

30 Mattani Rutnin'in verdiği bilgilere göre. Ayrıca bkz. René Nicolas, "Le Théâtre d'Ombres au Siam", *Revue des Arts Asiatiques* II/3 (Eylül 1925), ss. 3 - 23.

Wayang'ın da ikinci simgeselliği üzerinde durulmuştur. Bu iyilikle kötülük arasındaki simgesel savaştır. *Ma-habharata*'da Pandava'larla Kaurava'lar, *Ramayana*'dan Rama ile Ravana arasındaki çatışma gibi. Kötülük ise her türlü istek ve tutkulardır. Böylece savaş insan yüreğindedir. Nitekim gene aynı yazara göre *çempala* [= tahta tokmak]'nın *wayang* sandığına kimi kez yumuşak, kimi sert bir tartımlı vuruşları kalbin vuruşlarıdır. Ayrıca gizemci bir anlam da vardır : Beş Pandava kardeşten *Dewaruchi* hikâyesinde Bima'nın uzun tırnaklı beş parmağının, kapalı yumruğu arasından çıkışı, beş sayısının [*Pancha*] bir birlik yaptığını böylece istem gücünün yoğunlaştığını, yılan ise bedensel varlıkla son bağ olan can solugunu simgelemektedir.³¹

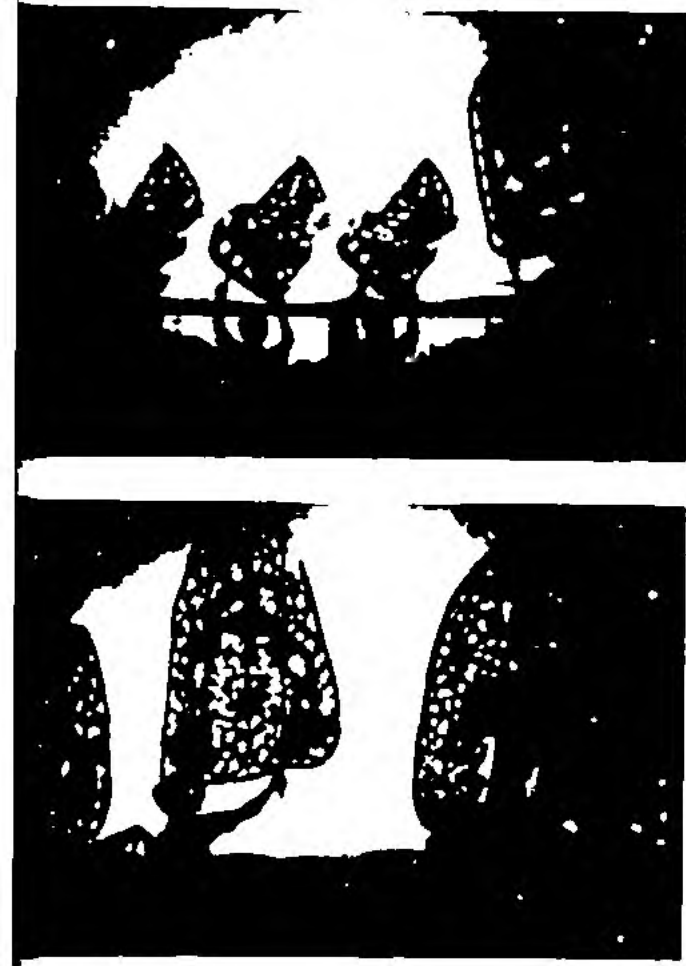
Bu toplumsal bildirisinin yanısıra, *Wayang* bir takım ahlâk nitelikleri, toplumsal davranışları da getirmektedir. Daha çocukluktan Cavalılar *Wayang* kahramanlarını örnek alırlar. Bunların kimi erdemli, ince, sabırlı, öz denetimli, ödevine bağlı davranışlar gösterir. Görüntülerde de bu özellikler belirtilir; dar, uzun gözler, uzun burunlar, eğik başlar. Öte yandan çıkık gözler, yassı burunlar, kaba beden yapısı yukarı dönük yüzler kaba saldırgan, atılgan kişilikleri gösterir. *Wayang* toplumsal sınıf ayrımları, bunların davranışlarını, ahlâk anlayışlarını yansıtır. Gölge oyunu, geleneksel toplumun dünya görüşünü toparlar; işlevi, bir sanat biçimi, bir dinsel ritüel, bir öğretim aracıdır. Ancak bu ülkeler de giderek değişmektedir; bu ayrıca değer yargılarını da değiştirmektedir. Giderek, geleneksel gölge oyununun yerini başka türler almakta, ya da gölge oyunun içerik ve biçimi değişmektedir.

Wayang insan ruhunun en eski yorumlarını yapmaktadır. İnsan ve tanrılar, kahramanlar ve şeytanların karışımı bir dünyada, bu evreni mithosun içinden çıkara-



Savaş Gidiş
(Nang Sbek-Kambodya)

31 K.G.P.A.A. Mangkunegro VII, *On the Wayang Kulit (Purwa) and its Symbolic and Mystical Elements* (Çeviri Claire Holt), Ithaca New York, 1957, s. 10, s. 17.



Nang Sbek'ten iki sahne
(Kambodya)

rak ritüele, eyleme dönüştürmektedir. Bir ritüelde *Dalang*, atalara saygı duruşunda, tanrısal aileyle bir ilişkisini kurmaktadır. Atalar yoluyla onun kökeni yaratıcıya kadar uzanmaktadır. İlk Ata (*Guru jang asal*) aynı zamanda ilk *dalang* ve bütün *dalang*'ların atası Prens Ino, aynı zamanda *Pandji* kümesinin kahramanıdır. Bir incelemeciye göre, *Wayang Kulit* kökeninde bir atalar tapınımidir. Tarih öncesi çağlarda tapınım canlandırıcılık yoluyla taştan yontulara yapılıyordu; geç tarih öncesinde ise bu taş yontuların yerini deri üstüne çizili figürler aldı. Daha sonra da Hint kültürünün etkisiyle Hint destanlarının (*Ramayana* ve *Mahabharata*) kahramanlarını kendi ataları olarak benimsediler.³² Gölge oyunundaki başta oyunun anlamını işlevini belirten, tanrılara, ruhlara, atalara, gölge oynatanın büyük ustasına, öğretmenlerine, hükümdarlara yakarışını, aslında Türkiye ve pek çok Asya gölge oyununda buluyoruz. Bunlardan Thailand'da öğretmenler ritüeli [= *wai kru*] denilen tören çok ilginçtir.³³ Tören için topluluğun başı, temsili destekleyenden bu tören için içki, domuz başı, mumlar, tütsü çubukları, su, piriç, tatlı ve para gibi sungular alır. Bunlar bir tepsi içinde verilir. Topluluğun başı ise oturduğu yerde ellerini başının üstünde tutar ve dua eder. Yardımcıları da böyle yaparlar. Bu armağan kesiminde üç önemli gölge oyunu tasviri, Narai, Isuan ve çilekeş kılavuzun tasvirleri perdeye konulur. Her tasvir için bir de mum yakılır. Sonra müzik çalarken usta bunlardan ortada duran kılavuzun tasvirini, altında sunguların bulunduğu bir bambu çubuğun üzerine yerleştirir. Topluluk üyeleri üç kez bağırırlar; bundan sonra usta ve yardakları seyirciye *wai kru* metnini okurlar. Bu metinde Kral övülür, sonra öğretmenlerine saygı söz-

32 Soedarsono, *Wayang Dalam Kehidupan Masyarakat Java* (Bir Wayang sergisi için bir bildiriden) Yogyakarta, Nisan 1972, s. 3.

33 Bu konuda Michael Smithies - Euayporn Kerdchouay, "Notes. The Wai Kru Ceremony of the Nang Yai" *Journal of the Siam Society*, LXII/1 (1974), ss. 143-147.

leri söylenir. Bu arada eski öğretmenlerin becerileri de belirtilir : Bunların dans ettikleri, ağızlarına kor ateş aldıkları, ayaklarıyla bir yayı gerdikleri, ağızlarında fener taşıdıklarını, keskin kılıçlar üzerinde gezindiklerini, bedenlerine kılıç soktuklarını, buna benzer olağanüstü gösterileri olduğunu sayarlar. Sonra da Tanrıya, kardeşi Laksama'nın tasvirlerini yaptığını belirterek ona saygıda bulunurlar. Ayrıca solundaki Ravana ile sağındaki Rama'ya ve çilekeş kılavuza, Budha'ya, söylence kralı Aniruth'a, ormanlarda, ırmakta, dağlardaki ruhlara, ırmakta, mağara ve ormanların tanrılarına, kendisini yetiştiren ve sağ olan gölge oyunu öğretmenlerine de saygıda bulunur. Bundan başka oynatacağı oyunda öğretmenlerinin desteğini ister : Ruhların temsili korumasını diler, oyunun evrensel anlamı üzerine ilgiyi çeker. Bu uzun yakarış bittikten sonra müzik durur, perdedeki Narai ve Isuan tasvirlerinin bileklerine, silâhlarına mum alevi tutar, onları da bambu çubuğun üzerine yerleştirir ve onlardan kendisini kötülüklerden ve öteki gölge oyunu topluluklarının büyüünden korumasını diledikten sonra, oyun başlar.

Gene bu söylediklerimizle ilintili olarak Asya gölge oyununun en önemli kökeninde işlevi canlandırıcılık [= *animisme*]'dir. Canlandırıcılık göçebe budunların ortak dinidir. Başlıca inançlardan birisi herşeyde ruhların gizli olduğudur; ister bir taş, bir piring tanesi, bir ağaç, bir dağ ya da bir ırmak. Söz gelimi Güney Doğu Asya'da yaygın olan inanca göre piringteki ruhu öldürmek ya da korkutmak için saplarını kesmekte büyük boy bir orak kullanılır; bunun için olağan kesimlerde avuç içinde tutulan küçük bir bıçakla bir kezde üçer sap kesilir. Gene canlandırıcılıkta bir kişi kendi eylemleriyle, özellikle bir çeşit çilecilikle [= *ascétisme*] güçlü büyüsel olanakları denetleyebileceğine inanılmaktadır. Bir kişi bu eylemi bir başkasının ya da toplumun yararına kullanırsa bu eylem bir büyü ritüeli olur. İşte bu canlandırıcı ritüeller sanat esinlenmeleri için önemli bir kaynak olmuştur. Güney Doğu'da pek çok tiyatro türü gibi gölge oyunu da canlandırıcılıkla yakından ilintilidir. Bir in-



Çin Tasviri
(Gökler görevlisi)

celemeciye göre Cava'nın *wayang kulit*'i tarih öncesi canlandırıcılık ritüellerinden çıkmıştır. Burada kabilenin atalarıyla gölge oyunu tasvirlerinin aracılığı ile iletişim sağlanmıştır.³⁴ Cılız, çabuk incinebilir çocukları Cava'da ölümden korumak için özel bir canlandırıcı gücü olan *Murwakala* adlı oyunun temsili verilir. Thailand'da bir dileği yerine gelen biri adak borcu olarak ruhlara bir tiyatro temsilini onların onuruna verir. Bu temsilde seyirci bulunması gerekmez. Cava'da gölgeler kabilenin atalarının ruhlarını gösterir, bunların gölgeleri gerelti üzerine düşürülünce rahip - oynatıcı yaşamların atalarla iletişimini sağlar.³⁵

Wayang kulit'te gösterilen oyunların kimi Hindu öncesi canlandırıcılık öykülerini konu alırlar. Nitekim yukarıda andığımız *Murwakala* bunlardan birisidir. Burada *wayang kulit* ile *gamelan*'ı Büyük Klavuz'un [*Batara Guru*] yarattığı anlatılmaktadır. Böylece *wayang* temsillerinde ritüelin yardımı ile kötücül olguların önlenmesi sağlanmaktadır. Oyunların çoğu tanrılar, yarı tanrılar ve Cava'nın söylence kralları *Mahabharata* ve *Ramayana*'da görünmektedirler.

Çin'de gölge oyununun kökeni üzerine yaygın bir söylence de gene canlandırıcılık işlevini buluyoruz. Gustave Schlegel, bu söylencenin üç değişik kaynaktan çeşitlemesini vermiştir.³⁶ Bunlardan birincisi Szèma Ts'ien'in *Tarih Kayıtları*'na göre İ.Ö. 121 yılında Ts'i bölgesinde (bugünkü Shantung) Shao-wen adında biri imparatora giderek canlandırıcılıkta (*wei* ve *shen*) ustalığını göstermek istemiştir. İmparatorun Wang adında ölen bir gözdesi vardı. Shao-weng sanatını uygulayarak Bayan Wang'ın yüzünü, ocak ruhununki ile birlikte gösterdi, Göklerin Oğlu da bu ikisini bir perdede seyretti. İmparator Shao-weng'i Bilimde Baş Yetkinlik sanı ile değerlendirdi, birçok armağanlar vererek, ayrıca önemli konuklara gösterilen törenlerle onurlandırdı.

34 Rassers, ss(. 95-215.

35 Rassers 96-215.

36 *T'oung Pao* II/II, ss. 199-203 1901.

Yu Pao'nun çeşitlemesi daha açık seçik olarak İmparatorun gözdesinin İmparatoriçe olduğunu belirtmektedir. Burada İmparator Wu (Han soyundan) karısı Li'yi çok seviyordu, onun ölümüyle tüm düşünceleri hep onunlaydı. Ts'i bölgesinin büyü sanatlarında usta Li Shao-seng İmparatora onun görüntüsünü [*shen*] getirebileceğini söyledi. Gece odaya bir perde gerdi, arkasına lâmba ve meşaleler koydu, İmparatora da perdenin önüne ve biraz ilerisine oturmasını söyledi. Perdede Bayan Li'ye benzeyen bir güzel belirdi. Perdenin yakınında bulunan İmparator oturdu ve gezindi ama bu görüntüye yaklaşarak onu yakından göremedi. Bu olay onun acısını ve yasını artırdı ve duygularını aşağıdaki dizelere döktü :

“O muydu, değil miydi? / Uzaktan onu ayakta gördüm; / Tüm incelik ve alımlılık değil miydi? / Sezilemeden nasıl da yakına geliverdi?”

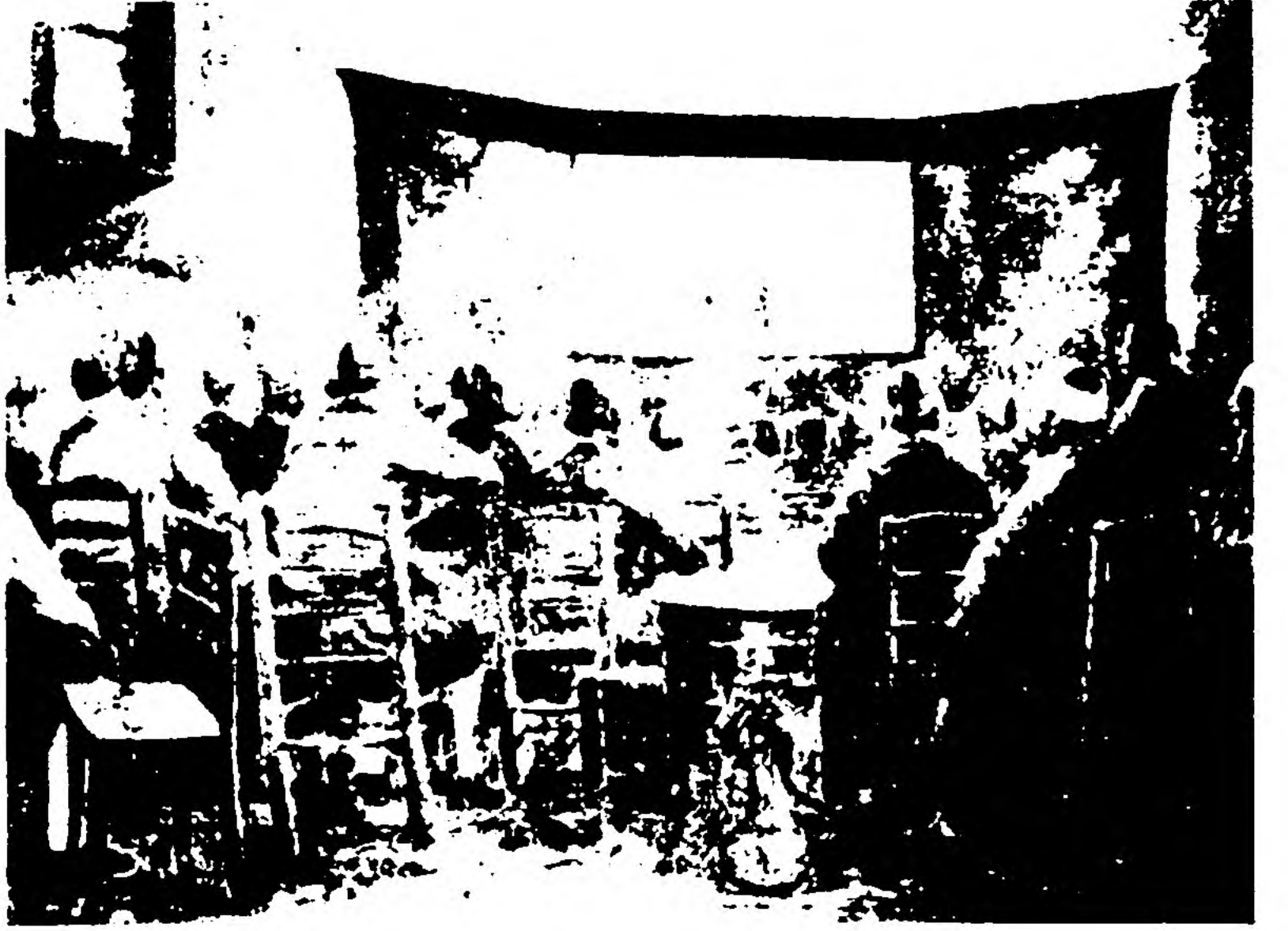
Sarayının müzikçilerine bunu telli çalgılar eşliğinde söylemelerini buyurdu.

Söylencenin üçüncü çeşitlemesi IV. yüzyılda Wangkia'nın derlediği ve daha sonra Sao-khi'nin on ciltte yayınladığı “Çin Edebiyatı Üzerine Çıkmalar” ın V. bölümünün 3. yaprağında bulunmaktadır. Yazara göre Han soyundan İmparator Wu gözdesi Li'nin ölümünden avunulmaz kederlere düşmüştür. Saraylıların, acısını azaltmak için onu, su gezintileri donanma şenlikleri ve eskimiş şaraplarla avutma çabaları boşuna gitmektedir. İmparator sürekli gözdesini düşlemekte, özlemle geri gelmesini istemektedir. Cariyeleri saraya Li Shao-kiun adında birini getirirler. İmparator ona Bayan Li'yi yeniden görmenin olanğını sorar. Shao-kiun uzaktan gözükebileceğini, ancak aynı perdede İmparatorla birlikte olamayacaklarını söyler. Denizde, tüy gibi hafif, en soğukta ılık, en sıcakta soğuk kalabilen yeşil bir taş bulunduğunu, bu taştan bir insan yontulduğunu, bunun usu ve ruhunun gerçek bir insan gibi olabileceğini; bu taş yardımıyla Bayan Li'nin görünebileceğini, gerçek insanlar gibi konuşabileceğini, sesi olmakla birlikte canı olma-



İki Çin tasviri
(Çengtu)

dığını söyler. İmparator bu taş yontuyu yapıp yapamayacağını sorduğunda, Shao-kiun bunu olumlu yanıtlar. Bayan Li'nin eski bir resminden taştan bir yontuyu yapar, hazır olunca ışıkla aydınlatılmış bir gerelti koyar, görüntü gerçek gibi güzeldir. İmparator çok hoşlanır, onun yanına gidip gidemiyeceğini sorduğunda, Shao-kiun "Bu tıpkı gece yarısı gördüğümüz bir düşün gündüz yanına gitmek istemeye benzer. Bu çeşit taş ağıludur, bu nedenle uzaktan bakılmalıdır." İmparator bu öğüde uyar, Shao-kiun bu taştan toplattırır, bunlardan haplar yapar, gözdesini düşünmesi ve düşünde görmesi için İmparatora yutturur.³⁷



Bir karagöz temsili

37 Bilgin Kao Ch'eng'in *Olayların Tarihi* (Sh'-wu T'i-yüan) adlı XI. yüzyılın birinci yarısında yazılmış eserinde, Han İmparatoru Wu-ti (İ. Ö. 140-87) karısının ölümünün yasını tutarken Shao-Weng adında bir büyücü onun ruhunu getireceğini söylemiştir. Bir gec gerçekten İmparator karısının parlayan görüntüsünü görerek onu hemen tanımıştır. Bunun bir çeşitlemesine göre karısının görüntüsüne doğru koşan İmparator, bunun bir tasvir olduğunu anlayınca Shao-Weng'i ölümle cezalandırmıştır. bkz.. Josef Hejzlar, "The Magic of Coloured Shadows", *New Orient*, VI/2 (Nisan 1967), ss. 38-41.

Aslında bunlar birer söylencedir, gerçekten Shao-Weng gölge oyunun bulucusu olsa bile (Şeyh Küşteri'nin Karagöz'ün bulucusu olduğu üzerine söylence gibi) XI. yüzyılda çıktığı kanıtlanan Çin gölge oyununun yüz-yıllarca niye üzerine varlığını saptayacak başka kaynaklar bulunmadığı sorusunu yanıtsız bırakmaktadır. Olsa olsa bu bir gölge oyunu değil, fakat canlandırıcılıktan gelen ölümlerin görüntüleri ile ilgili bir söylencedir. Bu tıpkı Karagöz'ün çok yaygın olan ve herkesin bildiği gibi kökenini açıklayan söylence gibidir. İlginç olan bu söylencede de canlandırıcılık işlevini bulmaktayız. Söz konusu söylencenin pek çok çeşitlemesi vardır.³⁸

Bu söylenceye göre :

Sultan Orhan çağında Hacivat'ın duvarcı, Karagöz'ün demirci olduğu Bursa'da yaptırılmakta olan camide çalışırlarmış. Nükteli söyleşmeleriyle öteki işçileri oyalayıp, işten alakoydukları, bu nedenle caminin yapımının gecikmesine kızan Sultan bunları ölümle cezalandırmış. Bir süre sonra da bundan bir iç acısı çekmeye başlamış. Sultanın acısını dindirmek isteyen Şeyh Küşteri bir perde kurmuş, sarı çedik pabuçlarını (ya da deriden tasvirlerini) yapıp, oynatmış. Onların nüktelerini, hoş söyleşmelerini yinelereyerek sultanın acısını dindirmeye çalışmış. Bunun üç, dört değişik çeşitlemesi daha vardır. Bunlardan birine göre olay Yıldırım Beyazıd çağında geçmiştir.³⁹

38 Bu söylence üzerine geniş bilgi için bkz. "Karagöz ve Hacivat'ın tercüme-i hâline dair bazı malûmat", *Karagöz* 19 Ağustos 1325.

39 Bu çeşitleme için bkz. "Şeyh Küşteri ve Karagöz", *Yeni Mecmua*, IV/75-9 (1922. Çin'deki söylence gibi burada da canlandırıcılık işlevini buluyoruz. Ancak kimi yazarlar bu söylencelere gerçek gözüyle bakıp, kesin kanıtları gözönünde tutmayıp, gölge oyununun XVI. yüzyıldan önce de Türkiye'de bulunduğunu, Bursa'da çıktığına, bunu Şeyh Küşteri'nin buluşu olduğuna kanmışlardır. Öyle ki Bursalılar, belki Bursa'da hiç bir zaman gölge oyunu oynanmamış olduğunu bile düşünmeden oyunun Bursa çıkınlı olduğuna inanıp Karagöz'le Hacivat'a türbe bile yaptırmışlar.

II. ASYA TİYATROSU VE GÖLGE OYUNU

Batı'da tiyatro daha çok bir eğlence kaynağı, kimi kez de toplumsal eleştiridir. Daha eski toplumdaki değerleri yerleştirmek, korumak gibi işlevleri, daha çok kitle iletişim araçları ve propaganda kurumlarına geçmiş ya da bunlar eğitime bırakılmıştır. Asya'da kitle iletişim araçları eğitim olanaklarının kısıtlı, az gelişmiş olduğundan, okuma da yaygınlaşmadığı için, halk tiyatrosu bugün bile toplumsal siyasal ülküleri, saray (ya da kent) ile kırsal bölgeler arasında iletmektedir. Gene de canlı ve bir halk öğretmeni kalabilmektedir.

Batı'da özellikle Asya'nın ritüel, katılıcı, topluca oluşturulan tiyatrosuna büyük ilgi uyanmıştır. Bu yaklaşımın Batının çağdaş gereksinmesini karşılayacağı düşünülmüştür. Daha çok tiyatrodaki edebiyatın egemenliğini kaldırarak ritüele, katılmaya dayanan bir tiyatroyu savunanlar, Artaud'nun öncülüğünde her gün daha büyük ilgiyle Asya tiyatrosuna yaklaşmaktadırlar.

Asya'da ise tersine Batıya, Batı tiyatrosuna bir yaklaşma görülmektedir. Batı egemenliği XVI. yüzyıldan günümüze dek kendini duyurmuştur. Gerek sömürge durumunda olanlar, gerek Japonya ve Çin gibi sömürge deneyiminden geçmemiş Asya ülkeleri, Batı tiyatrosu ve kültürünü ileri olarak nitelendirmişlerdir. Batıda öğrenim yapan, buradaki üniversitelerde okuyan Asyalı öğrenciler de ülkelerinin kültürlerinden daha çok Batıyı tanımışlardır. Ancak Batılılaşma kavramının yerini giderek çağcıllaşma kavramı almıştır. Usçu, bilimsel görüşler, büyük, boş inanç, dinin yerini alması ekonomik gelişme için zorunlu görülmüştür.

Asya tiyatrosunun bizim gelenek tiyatromuzda da görülen üç önemli özelliği vardır. Bunlar sırayla (1) Seyircinin katılıcılığı; (2) Tiyatronun tümelciliği; (3) Stilize oluşu. Bunlardan üçüncüsü gölge oyununun niteliği düşünülürse bir bakıma önemli nitelik değildir, çünkü zaten gölge oyunu ister istemez stilize olan bir sanattır. Bu nedenle bu özellik üzerinde çok kısa durmakla yetineceğiz.

1) Asya tiyatrosunda seyirci tiyatroyu günlük ya-
samdan ayrı düşünmez; onun doğal bir uzantısıdır. Ken-
di evinde gibi rahattır tiyatroda; oyuna katılır. Oturdu-
ęu yerde kaskatı değildir, yaşıar, yemek yer, uyur, çıkıp
gider, bir gereksinmesini karşıladıktan sonra geri ge-
lir. İlgisini oyuna toplasıtırıp yoğunlaşıtırmasına gerek
yoktur. Herşıeyi anlaması, kavraması gerekmez. Zaten
konuları çok iyi bildiğinden, onun için olaylar dizisinin
nasıl yürüyüp sonuçlanacağı merakı yoktur; o yalnız
bu bildiği olaylar dizisinin yorumcular eliyle nasıl su-
nulduğu, ustalık ve beceri ile ilgilidir. Temsiller çok
uzundur, bütün gece sürer. Tiyatro edilgin bir durum
değil, yaşıanan bir yerdir. Usa değil, ruha, duygulara,
tad vermeye yöneliktir. Gerek oyunun göstermeci ve
açık biçimdeki niteliği, gerekse oyun yerinin, oyun ye-
ri ile seyirci arasındaki bağlantı çizgisinin yaklaşıtırıcı-
lığı bu ilişıkiyi kolaylaşıtırır. Bu özelliği temsillerin gün-
lk yaşıama ne denli bağlı olduğu açısından göstermek
için de vesilelerden örneklerle saptamaya alışıalım.

Dinsel vesilelerin kutlanması için tiyatro en etkili
aratır. Profesyonel topluluklar, tapınakların yıldınm-
lerini, yörel koruyucu ruhların doğum günlerini, Rama-
zan'ı ve ay takvimine göre yeni yıl gibi eşıitli dinsel
yortuları kutlamak için tutulurlar. Kimi kez bir oyu-
nun oynanması, bir dinsel eylemin zorunlu bir parçası-
dır. Thailand'da bir hastalığın sağaltılması, bir çocuğun
sınavda başıarı göstermesi için dua ile yardım istenir,
istekleri olursa bir temsil adarlar. Cava'da eskiden biz-
de olduğu gibi her ana baba oğullarının sünnet törenin-
de bir *wayang kulit* temsili vermek isterler. *Wayang
kulit*'te söz gelimi açık havada seyirciler özgürce dola-
şıır, aralarında konuşırlar, çocuklar uyurlar, genç aşıık-
lar gölgeye çekilirler; kimi kahve, içki için dolanır, geri
döndüğünde temsili bıraktığı yerden izler. Gölge oyunu
topluluk yeleri arasında bir yakınlık, bir içtenlik yara-
tır. Bir temsil süresince genç yaşılı, yüksek ya da alt
sınıf, zengin ya da yoksul, seyirci ve oyuncular birdir.
Seyirci temsili doğrudan doğruya etkiler. Katılırlar, ba-
ęırarak oyunu yorumlarlar, oyuncular da onlar karşıılık

verir. Seyirciler arasında önemli biri varsa, soytarı onunla ilgili sözler söyler. Tiyatro seyircinin ayağına, onun köyüne, tapınağına evine giderek konuk olur. Seyircinin tiyatroya gitmesinden çok tiyatronun seyirciye gitmesi söz konusudur. Ev sahipleri, tiyatrocuları konukları gibi ağırlarlar, onlara yemek, armağan verirler. Bu da gene seyircinin katılıcılığının bir belirtisidir. Seyircinin ilgisi temsile olduğu kadar bütün çevreyedir. Ayrıca temsillerin başı ve sonu belirgin değildir. Çalgıcılar temsilden önce gelirler temsil başlamadan çalarlar. Oyuncular da önceden dans ederler, şarkılar söylerler. Ayrıca göreceğimiz temsil öncesi ve sonrası, temsil dışında bir takım törenler de vardır.

Cava'da gölge oyunu çok yaygın sevilen bir sanattı, seyirciler acıklı sahnelerde gözyaşları dökerlerdi. Krallar, *wayang kulit*'i korurlardı. Sanatçılara yeni figürler ısmarlarlardı; *dalang*'ları saraylarında sürekli görevlendirirlerdi, onlara sarayda temsiller verdirirler, kendilerinin de *dalang*'lık yaptıkları olurdu. Halk arasında da çok yaygındı; özellikle halka dinsel törenlerde oynatıldığı için her toplum kesiminden insan bunları bildirdi. Krallar atalarının görkemli dönemlerini anlatabilmek için yapımcılara bunun için tasvirler ve temsiller ısmarlarlardı.

Endonezya'da seyirciler çoğunlukla erkeklerdir. Gölge tiyatrosunun klâsik biçimi, dinsel ve gizemci içeriği nedeniyle yüksek ve seçkin sınıf Cava'lı [*prija*] erkekleri çok tutmaktadır. Genellikle ev sahibi, onun yakınları ve arkadaşları temsili gölge yanından yani perdenin önünden seyrederek. İsteyen parasız girebileceği için her yaştan küçük çocuklar, orta ve alt sınıf ve kadınları geniş bir seyirci topluluğu oluşturur. Soytarılara kahkahalarla gülünür. Savaş sahnelerini çocuklar büyük bir güçle alkışlar ve ıslıkla desteklerler. Thailand'da *Nang Talung* için vesilelerin başında 13 Nisana rastlayan Thai yeni yılı Songkran, rahipliğe erişme [= *Buad Nark*], yeni bir yerin kutsanması [= *Kuen Ban Mai*], ödüllendirme töreni [= *Tam boon*], tanrılara ve ruhlara iyi-

liklerinden ötürü teşekkür için [= *Kae Bon*] gelir. Ayrıca çeşitli şenlikler, dinsel yortular vb. Geleneksel olarak *Nang Talung*'un düğünlerde ve özellikle taze bir ölü yeni yakıldığı zamanlarda cenazede oynanması uğursuzluk olarak kabul edilir. Ancak bu da çok sıkı gözetilmektedir. Cenazede *Nang Talung* oynatan topluluğun başına gelecek uğursuzlukları kovmak için belirli sayıda büyüsel tasvirler vardır. Temsilden önce de aynı amaçla dinsel bir tören yapılır. Günümüzde belli bir tasarının gerçekleşmesi için para toplamak amacıyla *Nang Talung* temsili verilir. Kurak dönemlerde *Nang Talung* çok oynatılır. Ünlü topluluklar bir ayda 30 temsil vermek için tutulur, daha az ünlüler ise bir ayda on temsil verir. Yağmurlu mevsimde ikincil topluluklar yeterince iş bulamazlar.



Malezya *dalang*'ı.

Brandon, 1964'te ikiyüz Sunda'lı *dalang*'ın *wayang golek* [= sopalı kukla] hangi vesilelerle temsil verdiklerini saptamıştır.¹ Gerçi bu sayısal araştırma kukla temsili içindir, ancak *wayang kulit* için de özellikle dinsel törenler bakımından bu sayısal dağılım geçerlidir.

	<i>Dalang'ın en çok oynattığını söylediği</i>
<i>Dinset</i>	
Evlenme	32
Sünnet	26
Adak olarak temsil verme	15
Çeşitli dinsel şölenler [<i>slametan</i>]	65
	138
<i>Din dışı</i>	
Ulusal bayramlar	45
Ordu ile ilgili günler	21
Propaganda temsilleri	11
Yörel yönetimle ilgili günler	11
Polisle ilgili günler	6
	94

1 James R. Brandon, *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge, Mass, 1967, s. 221.

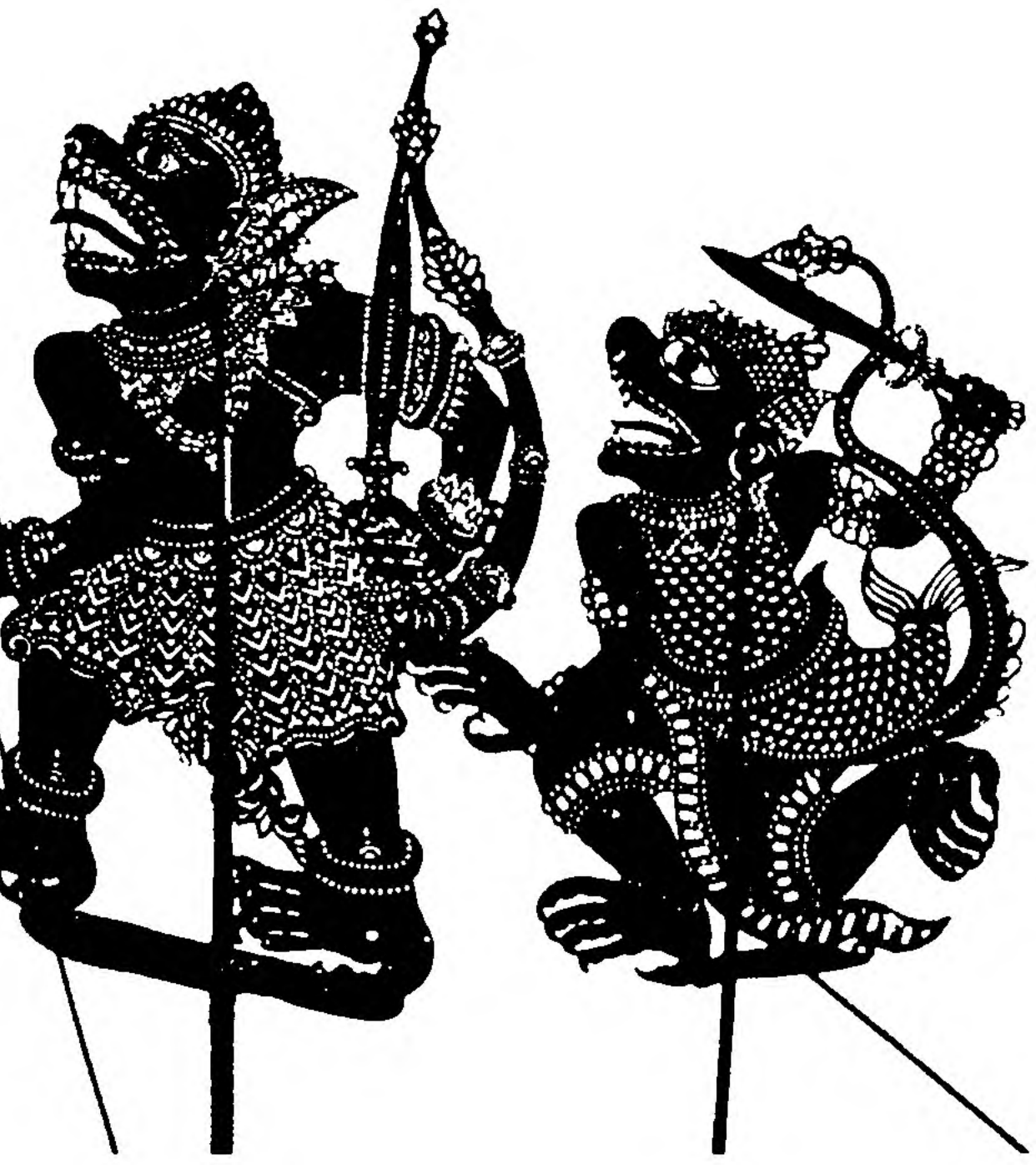
Kişisel vesileler

Doğum günleri ve yıldönümleri	18
Okula başlama	6
Yeni iş girişimleri	6
	26

2) Asya tiyatrosunun önemli bir temel özelliği de tümel oluşudur. Bunun iki önemli anlamı vardır. Birincisi tek tek aynı seyircide çeşitli izlenim düzlemlerine seslendiği gibi, cahili ile okumuşu, yoksulu ile zengini, egemen sınıfı ile yönetilen; toplum içinde çeşitli kesimlerden oluşan insanlara aynı rahatlıkla seslenebilir. Gülme, korku, hayranlık gibi izlenimlerle seyirciye coşkusal yoldan, renk, müzik, giysi dans yoluyla onun fizik beğenisine bu dünya ile ötekisi içkin [*immanent*] ile taşkın [*transcendantal*] arasındaki ilişkisi yoluyla tinsel eğilimine ve ayrıca ussal yönlerine seslenebilir. Tümel tiyatronun ikinci anlamı giysi, makyaj, müzik, dekor, mim, dans, şiiri dramın en ayrılmaz, kaynaşmış öğeleri olarak sunar. Batıda öğeleri bir arada bulunduran dramatik türlerde bunlar yanyana, kaynaşmamış iken, Asya tiyatrosunda bunlar eşit değerler olarak kaynaşmışlardır. Bu nedenle Asya tiyatrosunda edebi değerlerden çok temsil, tiyatrocu değerler geçerlidir. Bunun doğan sonucu olarak da Asya tiyatrosu temelinden doğmaca bir tiyatrodur. Geleneksel Türk tiyatrosunda, özellikle Karagöz'de böyledir. Yalnız büyü ile ilgili sözler, öğrenek kesimleri yanlışsız, ezbere okunur. Karagöz'de de öndeyişteki perde gazelinin yakarışın bu türlü söylendiği gibi.

Brandon'un Güney Doğu Asya'da tiyatrocuların ve özellikle gölge oynatıcılarının temsilden bir iki dakika önce oyunu seçebildiklerini gösteren iki gözlemi var.² Bunlardan ilki güney Thailand'da bir tepenin yamacındaki panayır yerindeki direkler üzerinde küçük bir *nang talung* kulübe sahnesi yerleştirilmiş. Gece 11.30'da temsilin başlamasından yarım saat önce baş oynatıcının kalın el yazması kitapları karıştırdığını görmüş. Ne yaptı-

2 Brandon ss. 158-149.



Solda Hanuman, sağda Hanuman'ın oğlu Ikan (Malezya)

ğını sorduğunda, baş oynatıcı oyunu hazırladığını söylemiş, 25 dakikalık sıkı çalışmadan sonra kitaplarını kapatmış ve görüntüleri muz ağacı gövdesine saplayıp beş dakika içinde oyuna başlamış. İkinci gözlem Bali'nin güneyinde küçük bir köydedir. Brandon burada bir *wayang kulit* temsili görmek üzere gece 9'da gelmiş, çalgıcılar ve köylüler sahneyi kurarken, *dalang* da köyün muhtarına giderek köy halkının hangi oyunu istediğini sormuş. Birbuçuk saat sonra sahneye gelmiş, müzikçilere oyunun adını söylemiş, tasvirleri ve perdeyi biraz düzelterip hemen temsile başlamış.

Oyunun gelişmesi birlik ve tek bir düzeyde olmayıp, esnek bir biçimdedir; konu çeşitliliği ve çok düzeyli hareket görülür. Gelişim ortak merkezli halkalar olup, Batı tiyatrosundaki gibi düzey çizgide değildir. Üç birlik kuralı ile kısıtlanmamıştır; çokluk, çeşitlilik ve zamandaşlık görülür. Ayrıca izlenim bakımından ciddi, ağırla güldürücü hafif oluntu ve kişiler birbirine karışabilir : İster Tibet'in dinsel oyunları, ister Noh, Çin operası ve Hint *Raslila* olsun. Oyunların çoğunda öndeyiş ve artdeyiş bulunur.

Asya tiyatrosunda müzik ve dans çok önemlidir, çeşitli dramatik işlevleri vardır. Özellikle davul müziği oyuncunun tavır ve hareketlerini vurgular, gerginlik yaratır, oyunun temposunu düzenler. Ayrıca şarkılara eşlik eder, hareketlerin zaman ve duraklarını düzenler, olaylara izlenim özelliği verir, durumun izlenimini derinleştirir, zenginleştirir. Çalgı müziği kişilerin giriş çıkışlarını, belirlemek ya da şarkı aralarında dinlendirici işlevi vardır.

Gene bu tümelliğin sonucu olarak dramatik türler arasında sıkı bir ilişki vardır. Birinden ötekine kolayca geçilebilir, ya da türler birbirine karıştırılabilir. Bunun en güzel örneği Geleneksel Türk Tiyatrosudur. Eski seyirlik oyunlar birbirinin içine geçmişti. Karagöz oynatanın meddahlık veya hokkabazlık ettiği, Ortaoyununa çıktığı çok görüldüğü gibi, pek çok seyirlik oyun içinde başka seyirlik oyunlara yer veriliyordu. Nitekim Kara-

göz perdesinde küçük bir Karagöz perdesi daha kurulup oynatılıyor, canbaz, ortaoyunu gösterildiği oluyordu. Ortaoyununda hokkabazlık yapılıyor, Karagöz oynatılıyordu.

Türlerin birbirinden çıktığını da görüyoruz. Nitekim Karagöz XVI. yüzyılda henüz Karagöz adını almadan önce kendisinden önceki dans, kukla, curcunabazlık ve soytarılardan tavır, duruş, giyim kuşam bakımından çok yararlanmıştı. Nitekim eski XVI., XVII ve XVIII. yüzyıl minyatürlerindeki curcunabazlar gerek duruş ve tavır, gerek giyim kuşam bakımından Karagöz'deki tavır ve duruşlarla giyim kuşama çok benzediğini görürüz.³

Thailand'da deriden kesilen *nang yai* figürleri biçim ve giyim, kuşam bakımından *khon* dansçılara benzer. Siyam'daki maskeli pantomim *khon*'un, *nang yai*'den çıkmış olduğu kesindir. Yaklaşık 1515'te Kral II. Rama Tibodi 25. yaş gününü kutlamak için her çeşit gösteriler düzenlemişti. Burada bir *khon* temsili verilmiş, dansçılar dev tasvirleri başlarının üstünde tutarak *nang yai* oynatanların hareketlerini taklit etmişlerdir. Dansçıların yüzü aşırı makyajlı idi; bu daha sonra bugün *khon* dansında kullanılan maskelere dönüşmüştür. Dansçıların yalın hareketleri beyaz perde önünde belirginleşmektedir. Ayrıca *khon* oyunlarına başka türlerdeki gibi *ton* [ya da oluntu] denecek yerde (*chud*) yani "kukla" takımı denmektedir. *Khon* dansçıları yana doğru hareket ederler ve profilden dururlar, tıpkı *nang yai* figürleri gibi.⁴ Dansçılar *nang yai*'yi taklit etmişler ve *khon*'u yaratmışlardır. Ve tasvir kesenler de yüzlerce yıl boyunca *khon* dansçılarının giyimini deriye işlemişlerdir. En eski *nang yai* figürleri elde olmadığı için bu benzerliğin sonra geliştiğini kabul edebiliriz. Ancak *khon* dansçıları *nang yai* hareketlerini kopya etmezler, çünkü ilerde görüleceği gibi *nang yai* tasvirler tek parçadır, bütündür,

3 Bu konuda daha çok bilgi ve resimler için bkz. Metin And, *Karagöz, Turkish Shadow Theatre*. Ankara 1975,

4 Dhanit Yupko, *Khon and Lakon*, s. 145.



Thailand nang yai tasviri

hareket etmezler. *Khon* dansçıları daha çok *nang yai* tasvirlerini oynatanın beden ve gövde hareketlerini taklit ederler.

Cava'da *wayang kulit*'in tavrı ve hareketleri *wayang orang*'da görülür. *Wayang orang* dansçılarının profilden duruşları, gölge oyununkine çok benzer. Gene *wayang orang* dansçısı öne doğru düşecek gibi asılır, savaş sahnelerinde kukla oyununda buna *pedjah* denilir, kukla muz gövdesine sokulur, yatay durumdadır, asılı gibidir. Erkek dansçı kolunu dirseğinin ekseninde kuvvetini göstermek için çevirir, bu hareket hem gölge oyunu, hem kuklada vardır. Kuklalar zaten eklemli olduğundan bu kolaydır, ama dansçı için zordur. El hareketleri de benzer; bir el kalçada, iki el önde belden kenetlenir, ya da iki kol iki yana sarkıtılır; bu da hem kuklada hem de dansda görülür. Ancak karşılıklı etkileşme olmakla birlikte gölge oyunu daha eski olduğu için dans dramı gölge oyunundan almıştır. Oysa yukarıda belirttiğimiz gibi Türkiye'de gölge oyunu dans, kukla, soytarılıktan sonra gelmiş, onlardan etkilenmiş, ama gelişim sürecinde onları etkilememiştir.

Söz gelimi, üslup ve türlerin karışımına en güzel örneklerden biri de Malezya'nın geleneksel tiyatrosu *Ma'yong*'da erkek ve kadın rollerinin hepsinin kadınlarca oynandığı, yalnız soytarı [ya da *peran*] her iki oyunda iki tane olan erkeklerce oyanır. *Ma'yong* müziği, *putri* [zamanı çoğaltma törenleri]'ninki gibidir; kukla tiyatrosu müziği ve çalgıları da *Manora* ya da *Ma'yong*'da vardır. *Ma'yong*'da üç karışım vardır: Endonezya, Yakın Doğu - İslâm ve Thailand. Bir *Ma'yong* temsilinde oyuncular sağaltıcı büyüye de başvururlar. Bir *Ma'yong* temsilinden önce bir *bomor* [= şaman] ayrıntılı bir tören yapar. Çalgıları ve sahne gereçlerini tütsü, davulun, gongların üzerinde yanan kandillerle tutarak arındırır; sahnealtına, tavana pirinç serper. Ama daha çok oyuncularını çeşitli tehlikelerden korumak için ruhların yardımına başvurmak içindir. *Dalang* ile Malezya hikâye anlatıcısı (ya meddah) arasında benzerlik çok yakındır. *Dalang* dramatik hikâye anlatan malay meddahının bir çeşit ardılıdır; ya da tarihi elinde bulunduran meddah (*orang jang ampunjai hikajat*), herhalde *dalang*'dan çok daha eskidir, ondan yüzyıllarca önce bir uygarlığın temsilci-

sidir.⁵ Hindistan'daki Malabar bölgesindeki gölge oyununu oynatana, meddah, hikâye anlatan anlamına *Pulaver* denmektedir.⁶

Tümelci tiyatronun doğal bir özelliği oyuncu ve oynatıcının çok yönlü oluşunda görülür. Söz gelimi tiyatro oyuncusu olduğu kadar dansçı, ses sanatçısı, mim ustası, müzikçi vb. Bu da en iyi gölge oyununda görülmektedir. Dostum Ramana Murty'nin Madras'tan gönderdiği bir mektupta Hint gölge oyuncusunun çok yönlülüğünü aşağıdaki sıralamada göstermiştir. Hemen belirtmek gerekir bu tüm gölge oynatıcıları için aşağı yukarı geçerlidir :

Deri işleme uzmanıdır	— Deriyi yapıma hazırlar.
Resim ve el işi sanatçısıdır	— Tasvirleri çizer, keser, deler ve boyar.
Oyun yazarıdır	— Oyunların anlatı, söyleşme ve güftelerini kendi yörel dilinde hazırlar. Ayrıca Sanskrit bilir.
Güldürücüdür	— Seyirciyi güldürecek doğmaca nükteler yapar.
Oyuncudur	— Her bir tasvirin tür ve kişiliğine uygun ses ve konuşma ile <i>Nava-rasasi</i> (9 duygu) verir.
Müzikçidir	— Şarkıları söyler.
Dans ustasıdır	— Tasvirleri dansettirir.
<i>Bhagavathar</i> 'dır	— Temsil süresince aralarda bir sahne yönetmeni ve meddah gibi öyküyü anlatır, Sanskrit olan anıştırmaları yörel dildeki anlamlarını açıklar.

5 Jeanne Culsinier, *Le Théâtre d'Ombres a Kelanton*, Paris 1957, s. 18

6 bkz. L. B. Iyer, "Shadow Play in Malabar", *MARG*, XXI/3 (Haziran 1968) ss. 22-26.



Ramana Murty ve karısı
bir tasviri oynatırken.

- | | |
|--------------------|---|
| Çalgıcıdır | — En azından <i>Mrudangam</i> ve <i>Talam</i> çalabilmelidir. |
| Gölge uzmanıdır | — Tasvirlerin en doğru gölgeyi verebilmesi için ışık kaynağını düzenler. |
| Ses uzmanıdır | — Temsil boyunca gerekli ses etmenlerini düzenler. |
| Sahne yönetmenidir | — Temsili ve yardımcılarını baştan aşağı yönetip denetler, perdeyi, <i>pendal</i> denilen geçici seyirci yerlerini hazırlar. |
| Yayıcıdır | — Ailesi ile köy köy dolaşır, temsiller verirken yalnız gölge oyunu sanatını değil fakat Hindu din ve felsefesini yayar. Bir yerden ötekine haber iletir. |

3) Asya tiyatrosunun önemli bir özelliği oynatışta stilize yaklaşımın vurgulanmasıdır. Stilize olmak gerçekten kopmak değil, gerçeğe seçici, anlamlı, hoş gidecek, dramatik bakımdan etkili bir yaklaşımdır. Dramatik olan, gerçekten kopamaz, dramatik olan gerçek ile sanatı birbirine bağlar, bu ikisi arasında denge kurar, ama dramatik hiç bir zaman tam soyutlanamaz. Tam soyut, yaşama bağlı olmadığı için dram da var olamaz. Öteki uçta yaşam gerçeğine önem verilirse, amaç ve denetimi olmadığından bunun sonucunda sanat olamaz.

Ancak başta da belirttiğimiz gibi Asya tiyatrosunun bu çok önemli özelliğini burada kısa kesiyoruz; çünkü konumuz gölge oyunu olduğundan, niteliği gereği gölge oyunu da zaten soyuta ve stilize üslûba yaklaşan bir gösteri türüdür. Bununla birlikte ileride Çin bölümünde göreceğiz, söz gelimi Çin Operası baştan aşağı stilize iken ve dekora yer vermemesine karşın Çin gölge oyunu buna göre gerçeğe daha çok öykünür, dekorda ve figürlerin hareketinde bu dekor ve donatımın gereklerine uyulur.

Asya tiyatro geleneğini daha çok kronolojik olarak üç ana kesimde toplayabiliriz. Bunların ilki geleneksel

tiyatrodur. Burada en önemli özellik göstermeci biçim, şarkı, mim, müzik, tavır ve sözün aynı önemde katkısı ile ortaya çıkan tümelci tiyatro anlayışıdır. Kaynaklar ortaklaşadır; söz gelimi *Ramayana* ve *Muhabharata* gibi büyük destanlar özellikle Güney Doğu Asya'da kendi anlayış, yörel çeşitlemelerle kullanılmaktadır. Her tiyat-ro türü kendi içerik ve biçimi içinde kapanıktır. Çoğu toplumda yerleşmiş ve toplumun tümüyle paylaştığı de-ğer yargıları inançları belirleyen dinsel, büyüsel, ritüel tiyatrolardır; söylenceleri, mithos'u, folkloru işlerler. Bu çeşit geleneksel tiyatro için *Ramlila*, *Katkakali*, Bali'nin *Barong* dramı, Malezya'nın *Ma'yong'u*, Seylan'ın *Tovil'i* gösterilebilir. Hastalığı sağıltmak, topluma ve kişiye esenlik ve mutluluk getirmek, tanrısal olanla topluca ilişki kurmak işlevleri vardır; bu nedenle törensel yanı ve tabuları pek çoktur : Perhizler, cinsel yasaklar, yasak yemekler, temizlik vb. Tiyatrocular da doğaüstü güçler, insan kılığına girmiş tanrılar, şeytanlarla sıkı ilişki için-derler. Bu tiyatroda gerekli kurallara uymamak, ti-yatroya katılanları da, amaçlarını da tehlikeye düşürür. Geleneksel tiyatroda önemli olan oyuncu ve onun gös-terisidir. Metinden çok doğmaca asaldır. *Noh*, Sanskrit dramı, *Wayang kulit* gibi türlerde metin olmakla birlik-te bu daha çok bir önörgü niteliğindedir. Ayrıca oyun-cular kişileştirme yerine kalıplaşmış tipleri oynarlar.

En önemlisi oyunların kuruluşu Aristocu bir anla-yıştan uzaktır. Gevşek, birbirinden bağımsız oluntulara bölünmüştür. Konular genellikle evrenin içindeki sim-gesel çatışmaları verir. Burada karşıt güçlerden bir yan iyiyi, öteki kötüyü canlandırır, oyunlar hep kötünün pe-nik düşmesi ile sonuçlanır, böylece her temsil toplumun değerlerini vurgular, toplumsal yerleşik düzeni güçlen-dirir.

Asya'da geleneksel tiyatroların sönmesi sömürge-cilik dönemine raslar. Prensler, soylular güç ve varlık-larını yitirdikçe, bunların desteğindeki tiyatrolar da sö-nükleşti: Kimi dağıldı, kimi de kırsal bölgelere geçti. Gerçi sömürgeci yönetimler özellikle Endonezya'da Hol-

landalılar yerli türlere karışmadılar, onu isteklendirdiler bile.

İkinci tiyatro türü geçiş tiyatrolarıdır. Bunlar geleneksel ile çağcıl tiyatro aracında bir köprü gibidir. Söz gelimi *Kabuki*, *Çin Operası*, *Jatra*, *Nautanki*, *Tamaşa*, Thailand'ın *Likay*'ı, Malezya'nın *Bangsawan*'ı, Orta Cava'nın *Jetoprak*'ı, Cakarta'nın *Logong*'u, Bali'nin *Ardja*'sı, Doğu Cava'nın *Ludruk*'u, bizim *Tuluât* Tiyatrosu gibi.

Bunlar da geleneksel tiyatrolardır, ancak daha çok din dışı değerleri yansıtır. Geleneksel tiyatrolar gibi göstermecî biçimindedirler. Kökenleri dinsel olsa bile içeriği din dışıdır. Söz gelimi *Likay* ve *Jatra*'nın oyun dağarı Budhacı ve Hindu öykülerini işlemekle birlikte bunları daha çok bir serüven ya da aşk hikâyesi gibi ele alır. Ayrıca dilleri eski anlaşılmaz dil olmayıp günlük konuşulan dildir, çoğunlukla güncel konulara değinir, ticari yönleri daha güçlüdür. Bu nedenle geleneksel tiyatroların bütün gece, kimi durumlarda günlerce, haftalarca sürüp giden temsillerini, üç dört saate indirmişler, şarkıları, bir takım önoyun ve törensel bölümleri budamışlardır. Temsiller belli vesileler ve açık hava yerine kapalı oyun yerlerinde, sürekli verilmeye başlanmıştır. Bunların kimi tarihçe yeni sayılır. Söz gelimi *Kabuki* yalnızca 350 yıl eskidir; oysa *Noh* en az bunun iki katı daha eskidir. *Ludruk* yirminci yüzyıl başında gelişmiştir, Peking Operası kesin biçimini XIX. yüzyılın ortasında almıştır. Ayrıca geçiş dönemi tiyatrosunun seyircisi de daha çok halktan oluşur. Ayrıca bu tiyatronun bir bildiri ve direniş tiyatrosu olarak da kullanıldığını görüyoruz. Söz gelimi Hindistan İngiliz sömürgeciliğine karşı geçiş tiyatrolarını silâh olarak kullanmış, bu ayrıca ulusu ortak düşman karşısında birleşmesine yaramıştır. Ayrıca Asya'da gelişen Marx'çı kültür de kendi amacı için bu tiyatroyu kullanmıştır. Söz gelimi özellikle kültür devriminden önce Çin'de gölge oyunu ve Peking Operası yönetimin siyasetine uygun bir biçim almıştır. Hindistan'da bugün de tiyatro siyasi partilerce kullanılmaktadır. Özellikle *Jatra* (Bengal) ve *Tamaşa*

(Maharashtra) türlerini örnek gösterebiliriz. Ancak Burma'da ordunun bu doğrultuda zorlaması geçiş tiyatrosu üzerinde başarısız olmuştur. Geçiş dönemi tiyatrolarının günün amaçlarına uygulanabilmesi, bunların geleneksel tiyatroya göre daha esnek oluşundadır. Bu bakıma Türkiye'de XIX. yüzyılda başlayan Tuluat tiyatrosunu da ve bu doğrultuda gelişen el kuklasını da geçiş tiyatrosu türleri arasında sayabiliriz. Ayrıca geçiş tiyatroları halkla çok canlı ve yakın bir ilişki kurabilmiştir.

Üçüncü tür ise çağcıl tiyatrodur ve temelinden Batı tiyatrosudur; 150 yıllık ömrü vardır. Japonya özellikle II. Dünya Savaşından sonra geleneksel ve geçiş tiyatrolarına rakip olan bu tiyatroya önem vermiş, bir de ad koymuştur; buna *Shingeki* denilmektedir. Çin'de, Japonya yoluyla bu tiyatronun bu yüzyılın başında girdiğini görüyoruz. 1949'da Çin'de Halk Cumhuriyeti yerleşince çağcıl tiyatro ve geleneksel üslûplar arasında bir bileşime gidilmiştir. Ancak Batı estetiği Doğuda başarılı olamamıştır. Kişileştirme, durumlar, söyleşme, olaylar dizisinde tutarlı bir birlik sağlayarak yazılı metinler yaratma geleneklerinde olmadığı için, ayrıca oyunculuk bakımından çok değişik yöntemleri gereken bu tiyatro ne denli başarılı örnekler verirse versin kök salamamıştır.

Çağcılışmayı Cava'nın gölge oyunuyla örnekleyelim : İki tür *wayang* geliştirilmiştir. Bunlardan biri *Wayang Pantja Sila*'dır. Yeni Endonezya Cumhuriyeti'nin temelindeki *Pantja Sila* doktrini Başkan Soekarno'nun bildirmesinden sonra bu tür yayılmıştır. Oyunda beş baş karakter *Pantja Sila*'nın beş ilkesini simgelemektedir. 1947'de *wayang suluh* yaratıldı, bu da daha çok çağcıl Endonezya üzerinedir. Burada Nasır, Tito, Nehru, Soekarno ve başkaca çağdaş figürler gerçekçi bir biçimde yer almaktadır. Basın Yayın Bakanlığı aracılığıyla Hükümet *wayang* temsillerini isteklendirmede ve desteklemektedir.

Endonezya'daki devrim sırasında (1945 - 49) tiyatro işlerini Basın - Yayın Bakanlığı yüklenmişti. *Wayang*

gölge oyunu halka hükümetin tutumunu belirtmek için en iyi iletişim aracıydı. Böylece *wayang suluh* (*suluh* = meşale ya da bilgi verme demektir) doğdu. Tasvirleri deriden kesilmekle birlikte bunlar çağdaş kişilerdir; söz gelimi Hindistan'da Calcutta'da Marksist ve devrimci tipler gibi. Biçim ve renk bakımından gerçekçi görünümüdürler. Öykülerde ulusal önderlerin ve gerilla askerlerini savaşlarında ülke için bağımsızlığa yönelik olduğu söylenilmektedir.⁷ Hollandalılar, kentleri denetiminde tutmakla birlikte öğrencilerden oluşan gerillalar bir düzüne deri tasvir ve bir küçük perde ile köylüleri dolaşabiliyordu. Köylülerin anlayabileceği kısa, kolay oyunlar gösteriyorlardı. Hollandalılar bunu etkisiyle savaşmaya karar verdiler. 1948'de İkinci Askeri harekâta bunları ele geçirip yok ettiler. 1949'da kurtuluş savaşı sona erince *wayang suluh*'un gerekçesi kalmadı. Ama Basın - Yayın Bakanlığı gene de destekledi. *Wayang suluh*'un kaba görünümü, öykülerinin kabalığı ve gerekçesi kalmayışı ile yeni bir tür geliştirilmek istendi; hem geleneksel çizgilerde, hem de doğan toplum ve siyasal içeriği olacaktı. Hükümete bağlı kuklacı Harsono Hadisoeseno'nun geliştirdiği bu yeni tür *wayang pantja Sila* idi. *Mahabharata*'daki beş kahraman, beş simgeye, Endonezya devletin beş ilkesine dönüştü. Yudistirra = Tanrıya İnanç; Arjuna = Ulusculuk; Bima = İnsanlık, ikiz Nakula ve Sadewa = Halk Egemenliği (ya da Demokrasi) ve Toplumsal Adalet oldu; Şeytan = Sömürgeci idi. Aşağı yukarı Hindu destanının kişileri bu kurtuluş savaşını canlandıracak ve simgeleyecek yeni anlamlar yüklendi.⁸

Cava'da inanca göre 144 insan tutkusu ve özelliği vardır. Gölge oyunu kişileri bütün bunları canlandırır. Bu bakımdan *wayang Pantja Sila*'da çağcıl kavramlara uygun tipleri bulmak zor değildir. Nitekim *Mahabharata*'daki beş Pandava kardeşler Başkan Soekarno'nun beş

7 Washington D. C. Endonezya elçiliğinin çoğaltılmış *The Arts of Indonesia* başlıklı yazısının 12. sayfası.

8 Washington D. C. Endonezya elçiliğinin çoğaltılmış *Wayang kulit* yazısında belirtilmektedir.

ilkesini, öteki iyi karakterler Bayan Özgürlük, Sağlık Sigortası, Eğitim, Tarım vb. canlandırır. Şeytanlarla da hertürlü kötülük, söz gelimi tarımsal hastalıkları, devalüasyon, enflasyon, ahlâk değerlerinin yitirilmesi, derebeylik, Marksizm, bireycilik, entelektüalizm ve ötekiler bu yoldan verilir. Bu türü hükümet destekledi ve geliştirdi, ama halk tutmadı. Ayrıca köylülerin kavraması için bu simgesellik çok karmaşıktı. Zamanla değişiklikler oldu; söz gelimi Marksizm başta kötü karakterle canlandırılırken Başkan Soekarno'nun Marksizmi Endonezya'ya uygun ekonomik sistem olarak benimsemesi ile değişti. Hükümet başka türleri de denedi; söz gelimi daha kolay ve ucuz olduğu için *wayang beber*'i de kullanmak istedi.

1963'de Doğu Cava'da Basın Yayın Bakanlığının desteklediği bir yılda *wayang suluh* ve *wayang beber* dağılımı şöyledir :

	<i>Verdiği temsil</i>	<i>Topluluk sayısı</i>	<i>Ortalama</i>
<i>Wayang suluh</i>	338	10	34
<i>Wayang beber</i>	83	3	28

1962'de Doğu Cava Basın - Yayın Bürosu'nun yayınladığı ve dokuz ilçenin basın yayın bürolarına dağıttığı 39 sayfalık bir broşür bu amaçla yol göstermek için hazırlanmış metin taslaklarını içermektedir.⁹

Bir *wayang kulit* metninin yeni bir içerikle nasıl *wayang suluh* içeriğine dönüştüğünü görmek için *dalang*'ın anlatısından iki metin verilmiştir. Bunların karşılaştırılması bu çağcılaştırma yöntemini göstermektedir.¹⁰ Söz gelimi Hindu-Cava tanrıları, İslâm'ın Allah'ı, Astina Krallığı ise Endonezya olmuştur. Eskiye göre kırsal bölgelerin güzelliği daha çok vurgulanmıştır. Tacirler; yabancılar; yabancı devletler; derebeylik; Yudistira'ya benzeyen Soekarno onun gibi kendini ölüme teslim etmez,

⁹ Bu broşürün içeriği için bkz. Brandon, ss. 291-92.

¹⁰ Brandon, ss. 318-320.

tersine askerlikte çok ustadır. *Wayang kulit*'te kaçırılan bir prenses iken *wayang suluh*'da Köy Muhtarının kızı kaçırlır, kızın sözlüsü Arjuna'ya benzer ama alçak gönüllü, Basın Yayın Akademisi mezunudur. Köyün öğretmeni *wayang kulit*'te dinsel bir gizemcidir. Sevgilisini haydutların elinden kurtarır; tıpkı Arjuna'nın (ya da onun oğullarından birinin) kısa sürede çeşitli devleri yenmesi gibi. Eski rahibin yerini çağcıl Endonezya'nın köy öğretmeninin alışı da ilginçtir.¹¹

Endonezya'da geçiş türlerinden *Ludruk*'un bir halk tiyatrosu olarak, büyük kentlerde gecekondü kesimlerinde halka çağcıllaşma konusunda bir bilinçleştirme işlevi olduğunu görüyoruz.¹²

Radyo, televizyon ve yayınlar da tiyatroyu ve gölge oyununu yaymaktadır. Resimli çocuk kitaplarında eski dram karakterleri yer almaktadır. Çocuklar için bir resimli kitapta *Muhabharata* öyküsüne hep *wayang kulit* görüntüleri çizilmiştir, ya da bir resimli kitapta Semar, Petruk ve Gareng gibi *wayang kulit* soytarıları yirminci yüzyılın serüvenlerinde görülürler. Böylece geleneksel dram türleri ve özellikle gölge oyunu çocukların bilincinde de canlı bir biçimde yaşatılmaktadır. Karagöz'ün de zaman zaman çağcılaştırılması ve bir iletişim aracı olarak kullanılmasına çalışılmıştır.¹³

11 Brandon, ss. 320-22.

12 Bu konuda yazdığımız bir yazıya bkz. Metin And, "Simgesel eylemden Halk Dramına. Proleter Dramı - Ludruk" *Tiyatro* 74, 25 (Ekim 1974).

13 Bu konuda daha çok bilgi için bkz. Metin And. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara 1969, ss. 332-333.

1970 yılında doğum kontrolü ve aile planlamasında bilinçleştirmek için Karagöz'den yararlanılması düşünülmüştü. Nitekim Amerikan Ekonomik Yardım Kurulu ile Sağlık Bakanlığı ortaklaşa yürüttükleri bu tasarıda yardımcı olmak üzere ünlü Amerikan kuklacısı dostum Bil Baird Ankara'ya geldi. TRT'nin de yardımıyla bir Karagöz metni ve asetat kâğıdından saydam figürler hazırlandı. Ancak yalnız İzmir'de bir kaç hafta oynatıldıktan sonra filmi bile alınmadan tasarıdan vazgeçildi.

Asya'da giderek yerleşen Marksizm de geleneksel ve özellikle geçici türlerden yararlanmak istemiştir. Söz gelimi Soekarno, Nehru, askerler, Hollandalılar, köylüyatro adamı Utpal Dutt, geleneksel *Jatra* türü üzerine Marksist düşünceyi oturtarak denemeler yapmaktadır. Ancak seyircilerinin çoğunluğu işçi olan tiyatrosunda güçlüklerle karşılaşmaktadır. Nitekim Brecht'in 'epik' tiyatro diye bilinen ve yabancılaşmaya yer veren yöntemi kullanırken, üstelk bu yöntem zaten Asya Tiyatrosunun göstermecisi sunuşunda temelden varken, olayların akışının böyle durdurulmasına karşın kendini oyuna kaptırmak isteyen seyirciler, bu akışın böyle şarkılar, söylenişler, yorumlarla durdurulmasına karşı çıkmışlardır. ¹⁴

Mao Tse-tung 1940'da "Edebiyat ve Sanat Üzerine" denemesinde şöyle söylüyordu :

"Bugün bize yararlı olacak herşeyi özümlemeliyiz. Yalnız günümüzün sosyalist ve yeni-demokratik kültürlerinden değil, başka ulusların geçmiş kültürlerinden, söz gelimi çeşitli kapitalist ülkelerin Aydınlanma Çağı kültüründen de yararlanmalıyız. Bununla birlikte, bu yabancı maddeyi eleştirisiz yutuvermemeliyiz. Bizi beslemeden önce yemeğimize yaptığımız gibi öz suyuyla, salgısıyla, besini yutup, posasını atarak midemize ve bağırsaklarımıza göndermeden önce iyice çiğnemeliyiz. Toptan bir Batılaşmayı savunmak yanlıştır." ¹⁵

Öte yandan daha 1957'de Çin'de Batı Tiyatrosuna ve kültürüne sırt çevrilmeye başlanmıştı. Bu 'yüzlerce çiçek' ve 'üniversitelerde fırtına' çığırını diye adlandırılmaktadır. Batı kültürüne kozmopolit kentsoylu kültürü

14 Utpal Dutt'la A. J. Gunawardana'mın yaptığı konuşma için bkz. "Theatre as a Weapon", *The Drama Review*, XV/3 (İlk-bahar, 1971), ss. 225-237; Utpal Dutt, Marksist olmasına karşın günümüz gençliğinin Che Guevera'yı, Marcuse'ü yanlış anlayarak kentsoylu kültürünü toptan yadaşmalarını saçma bulmaktadır.

15 Mao, *On Literature and Art*. Peking, Foreign Language Press 1967, s. 74.

olarak karşı çıkılıyordu. 1966'da Kültür Devrimi ile hem Batı kültürü ve tiyatrosu hem de ilerlemeye engel, fosilleşmiş bulduğu geleneksel Çin kültürüne de karşı çıkıldı. Ve bu tepki kısa sürede iki temel kaynağı da kuruttu.¹⁶ Bu tersine gelişimi gölge oyunundan örneklerle gösterebiliriz. Bu kitabın yazılmasında büyük yardımlarını gördüğüm, Türkiye'ye iki kez gelip Çin gölge oyunu temsilleri veren dostum Dr. Max Bührmann 1957'de Çin'e yaptığı gezide her gittiği kentte gölge oyunu seyredebilmiş ve her kentte pek çok Çin gölge oyunu topluluğu bulunduğunu belirtmiştir.¹⁷ Oysa Amerikalı bir tiyatro gezgini bir yazar Peking'e son gidişinde burada yalnız bir gölge oyunu oynatıcısı kaldığını, bunun da devletin ilgisizliğinden yoksulluk içinde olduğunu yazıyor.¹⁸ Bugün ise gölge oyunundan iz kaldığını hiç sanmıyorum. Gerek bu kitap için, gerek 1975 - 76 ders döneminde Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde yönettiğim lisansüstü Asya Tiyatrosu semineri için Ankara'da Çin elçiliğine gölge oyunu ve Çin Tiyatrosu üzerine resim ve okuma malzemesi için başvurduğumda bu konularda hiç bir şey bulup veremediler. Aslında bu Kültür Devrimi'nin kaynakları kurutma çılgırısı yalnız Çin'de kalmıyor, Asya'ya ve başka bölgeleri de etkiliyor. Siam Tiyatrosu üzerine yakın tarihli bir kitabın sorumlu yayıncısı olan dostum Mattani Rutnin bu kitaba yazdığı önsözün bir yerinde şöyle söylüyordu : "Ne yazıktır ki dramatik türlerimiz yok oluyor, ya da yok olmanın eşiğindedir. Gelecek kuşaklar *Nang*, *Nora*,

16 Bu gelişimi *Revolution and Cosmopolitanism, The Western Stage and the Chinese Stages* (University of California Press, 1971) adlı kitabında Çin kaynaklarından inceleyen Profesör Joseph R. Levenson, kitabının son cümlesinde yeniden bu yıkılan kaynağa geri dönülüp bunun canlandırılacağını kaçınılmaz olacağını söylüyor.

17 bkz. Max Bührmann, *Studien über das Chinesische Schattenspiel. Erfahrungen aus einer Reise nach China*, Ludenscheid 1963.

18 Faublon Bowers, *Theatre in the East. A Survey of Asian Dance and Drama*, New York 1956, ss. 292-93.

Likay ya da *Lakon Jatri*'yi göremiyeceklerdir. *Khon*, *Lakon Nok* ve *Lakon Nai* soyluluğa ve bununla eş değerde tuttuğu geleneksel sanat türlerine karşı çıkan Kültür Devrimi'ne uymak için konu ve biçimlerini değiştiriyor. Geçmişte geleneksel sanatların yokoluşu kerte kerte ve bilinçsiz bir süreç içinde oluyordu. Geleneksel kültürümüz üzerine bilgisizlik ve anlayış yokluğundan 1932 Devriminden sonra yeni seçkinler, bu sanat geleneklerinin yeni çağcıl demokratik toplumumuza önemini göremediler ve bu nedenle onları desteklemediler. Oysa Marksist Kültür Devrimi, seçkinleri yoketmek ve yeni bir Halk Toplumu kurmak isterken tehlikesi daha da büyüktür. Onun siyasal araçları Thai toplumunu temelinden devirecektir. İşin tersinlemeli yönü, aslında halkın, sokaktaki adamın damarlarında dolaşan folklor ve halk dramının yerine Batı'dan ve Uzak Doğu'dan ithal edilen sosyalist anlatım alacaktır." ¹⁹ Haziran 1975'te Tokyo'dan dönerken Bangkok'a uğrayıp Thai tiyatrosu üzerine kısa bir araştırma yaptıktan sonra yolculuk izlenimlerimi belirttiğim bir yazıda ²⁰ halka yönelik, halktan yana ve halk için olan Marksist Kültür Devriminin çelişkisine şu örnekle değinmiştim : "Thai geleneksel kültürü üzerinde bir başka olumsuz etki de Çin'deki Kültür Devrimi, Çin eğilimli Thai solcuları, Çin Kültür Devriminden esinlenerek, Thai geleneksel tiyatrosuna karşı çıkıyorlar; bu tiyatroyu sarayla ve kentsoylu kültürüyle ilişkili bularak tümünden yadırgıyorlardı. Oysa burada önemli bir yanlış vardı : Söz gelimi saray tiyatrosu geleneği, *Lakon Nai*, aslında bir halk tiyatrosu geleneği olan *Lakon Nok*'tan doğmuştu. Bu ise köylü tiyatrosu geleneği olan *Lakon Jatri*'den çıkmıştı. Bu nedenle de halk bütün bu türlere yakınlık duyabiliyor. Kültürde saray-halk ayrımı pek az."

19 *The Siamese Theatre* (yayınlayan Mattani Rutnin), Bangkok 1975.

20 Metin And, "Güneydoğu Asya'da önemli iki sanat kurumu : Thai Devlet Tiyatrosu ve Thai Dramatik Sanat Okulu", *Milliyet Sanat Dergisi*, 22 Ağustos 1975, sayı 146.

III. MİTHOS VE RİTÜELDEN GÖLGE DRAMINA

Bütün eski tören ve ritüel niteliğinde ikili bir ilişki buluruz. Bunlar söz [*muthos*] ve yapılan şey, eylem [*dromenon*]'dır.¹ Bu genel ayırmadan sonra, dramın, tragedyanın çıkışı da bir yandan *epos* ve *mithos* ile *ritüel*'in eylem yönünün birleşmesinden çıkmıştır. Ritüel ve törende, gerçi eylem, söz'den daha önemlidir, ancak söz ve *mithos* eylemin işlevselliğine karşın, onun kalıcı, yüceltici yorumsal ve anlamsal yönünü tamamlar. İşlevsel ritüellerle, kalıcı eskimez *mithos*'un birbirine geçişi dramı yaratmıştır. Bu ikili ilişkiyi başka alanlarda da buluruz. Örneğin dinlerde dua - ibadet ikiliği gibi. Dua, simgesel sözlerle evrenin tanrısal varlığını ulular, ibadet ise namaz, abdest gibi simgesel eylemlerle onu bütünler. Tarikatlarda da zikr-sema' ikililiği de böyledir. İşte genellikle Asya Tiyatrosu, özellikle konumuz olan Asya Gölge oyunu zengin *mithos* ve ritüelin kaynaşması ile dram ve dramlar yaratabilmiştir. İşte bu genel bölümde gölge oyunundaki dramı yaratan *mithos* ve ritüelden örnekler vereceğiz. Hindistan ve Güney Doğu Asya'nın dansları, dramatik anlatıları, dansları için en önemli kaynak Hint destansı geleneğidir. *Ramayana* ve *Mahabharata* ise bu destanların en önemlisidir. Başkaları da vardır : Krişna kümesi gibi. Sanskritçe her iki büyük destandan *Ramayana* 24 bin mısra, *Mahabharata* ise 100 bin mısradır. Her birinde yüzlerce karakter vardır. Bir destandan yüzlerce oyun yapılmıştır. Kimi yerlerde asıl olaylar dizisinden çok ikincil öyküler ilgi uyandırmaktadır.

Bu iki dev boyutlu destanın, özellikle Hindistan, Malezya, Cava, Bali, Thailand ve Kambodya gölge oyununu beslediği ve bu ülkelere ayrılan bölümlerde sık sık anılacağı göz önüne alınarak, gerçi olanaksız olmakla bir-

1 *Dran, dromena* ve *drama* sözcüklerinin ilişkisi için bkz. A. W. Pickard- Cambridge, *Dityhyramb. Tragedy and Comedy*, Oxford 1962, ss. 108-111; ayrıca bkz. Jane Harrison, *Prolegomena to the study of Greek Religion*, New York 1959, ss. 567-571.

likte, kısa özetlerini vermeyi, hiç değilse ana çizgilerini tanıtmayı yararlı buluyoruz.

Yedi büyük bölümden oluşan *Ramayana*'nın İsa'dan önce 100 ile 400 yıllarından Valmiki'nin Sanskritçe metnine göre konusu kısaca şöyledir: (I) Rama, Sita ile evlenmek için kimsenin bükemediği bir yayı bükerek ve onu eşi olarak kazanır yarışmada. (II) Rama, Ayodya tahtına veliaht olarak gösterilecektir, kralın karılarından birisi kendi oğlu Bharata'nın, Rama'nın yerine veliaht olmasını ister, Rama'nın da 14 yıl sürgüne gönderilmesini. Kral karısına iki dileğini yerine getirmek için söz verdiğinden bunları yerine getirir. Rama istekli olarak gider. (III) Rama ormanda karısı Sita ve erkek kardeşi Laksmana ile yaşar. Surpanakha adlı canavar kadın Rama'ya ve Laksmana'ya aşık olur, ancak ikisi de ona yüz vermezler, Laksmana onun burnunu keser. Öfkelenen canavar kadın, kardeşi Lanka Kralı Ravana'dan bu hakaretin öcünü almasını ister. Ravana'nın da Sita'da gözü olduğunu kabul eder. Altın geyik biçiminde bir gülyabani Rama ve kardeşini ormana çekerken, Ravana, Sita'yı Lanka'daki sarayına kaçırmaya çalışır. Kuş Kralı Jatayu bu kaçırmaya engel olmak ister, ancak Ravana onu öldürür. (IV) Kardeşler Sita'yı ararlar. Rama maymun Sugriva'ya yardım ederek maymunlar ülkesini onun kardeşi Bali (Subali)'den yönetimini almasını sağlar, bu yardımın karşılığında Sugriva ve ordusu Rama'ya, Ravana'ya karşı savaşında yardım edecektir. (V) Beyaz maymun Hanuman gizlice Lanka'ya giderek Sita'nın tutuklu olduğu yeri bulur, Sita'ya Rama'nın aşkını kanıtlayan bir işaret verir. Yakalanır, ancak kente ateş verip kaçabilir. (VI) Büyük ve uzun süren savaşta, Rama, Laksmana ve maymunlar canavarlar ordusunu ve sonunda Ravana'yı yok ederler. Ancak Sita'nın namusunu koruduğu üzerine Rama'nın kuşkuları vardır; Sita ateş sınavından geçmeyi kabul eder. Alevlerden yanmayarak iffetini ispatlar. Sita ve Rama zaferle Ayodya'ya dönerler. (VII) Ancak Sita'nın tutuklu olduğu sırada kocasına sadık olmadığı üzerine dedikodular sürmektedir. Sita sürgüne gönderilir, orada iki çocuk doğurur. Tanrılar onun iffetini ka-



Laksamana Garuda'ya
teşekkür ediyor.
(Nang Yai-Thailand)



Rama kardeşi Laksamana'nın cansız bedenine
ağlıyor.
(Nang Yai-Thailand)

nıtlamak için bir kez daha yardım ederler ve böylece Ayodya'ya döner.

Mahabharata çok daha karışıktır. *Ramayana*'nın dört kat uzunluğunda ve daha çok bölümleri ve karakterleri vardır. Ayrıca sonradan katılan ilgisiz bölümler destanın bütünü içine yerleşip onun bir parçası olmuştur. Bu birbirine düşman kardeş çocuklarından oluşan iki ailenin savaşıdır. Pandava'lar ve Kaurava'lar. İkisi de Astina krallığını yönetmek istemektedirler. Pandava'lar beş kardeştir : Yudhisthira en büyükleri ve en soyluları, Bhima güçlü atılganı, Arjuna incelmış ve onu yenilmez kılan büyüsel güçlerin sahibi ve ikizler Nakula ve Sahadeva. Bu beş erdemli kardeşlerin karşısında en büyükleri Duryodhana olan yüz Kaurava kardeşler vardır. Onların başlıca amaçları iktidarı ne pahasına olursa olsun ele geçirmektir. Duryodhana, Yudhisthira'yı hileli bir zar oyununda yener, Pandava'lar herşeylerini yitirirler, özellikle Astina krallığı üzerindeki haklarını. Duryodhana onları haksız olarak on iki yıl sürgüne gönderir, onlar ormanda sürgün günlerini geçirirken kaldıkları yeri yakmaya kalkışır. Vişnu'nun yeniden doğuşu olan Krişna, Pandava'ların yol göstericisidir. Bu iki aile arasında barış sağlamak için çalışır ancak Kaurava'lar onu dinlemez, Pandava'ların miras haklarını da kabul etmez. Böylece Bharatayuddha (Büyük Savaş) hazırlıkları başlar. Bunu izleyen bölüm en önemlisidir, adı Bhagavad-Gita'dır. Arjuna yeğenlerini öldürmenin doğru olup olmayacağını sorar, Krişna düşmanı öldürmekle yönetici kastriya sınıfının kutsal ödevini yerine getirmiş olacaklarını söyler. Savaş on iki gün ve on iki gece sürer. Pandava'lar, Duryodhana'nın en yiğit ve usta komutanlarını birer birer yenilgiye uğratar ve öldürür. On ikinci gün Duryodhana ve 99 kardeşi de öldürülür. Pandava'lar Astina krallığında haklı olarak yıllarca hüküm sürerler.

Güneydoğu Asya *Mahabharata* ve *Ramayana*'dan yararlanırken bunları çok değiştirmişler, yeni oyunlar yapmışlardır. Bu tür oyunların sayısı, *wayang* oyunla-



Indrajit bir yaya güç vermek için tören yapıyor.
(Nang Yai - Thailand)

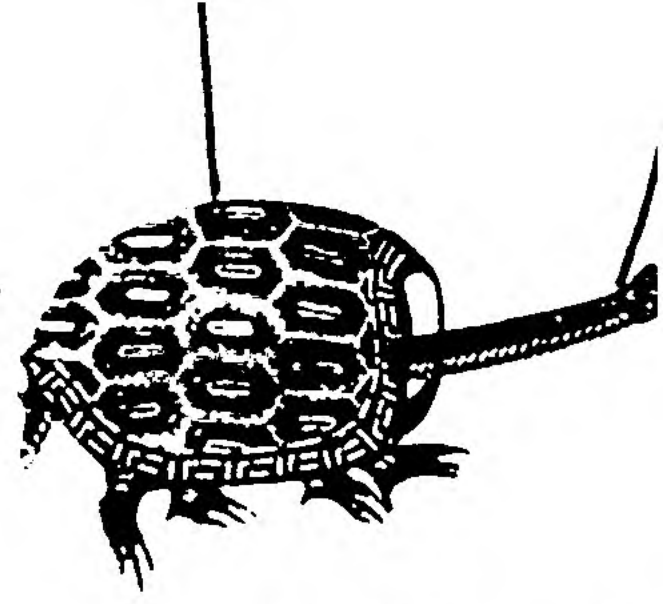


Hanuman filin boynunu kırıyor.
(Nang Yai - Thailand)

rında iki ile üçyüzü bulmaktadır. Cavaliya göre Allah Adem'i yarattı ondan da Hazret-i Muhammed, Batara Guru (Şiva) ve Vişnu geldi. Vişnu önce *Ramayana*'da cisimlenerek Rama, daha sonra da Pandava'lara yol gösterici Krişna olarak *Muhabharata*'da görüldü. Pandava'lardan da kuşaklar sonra krallar, sultanlar geldi, Cava'yı XII. yüzyıla kadar yönettiler. Böylece *wayang kulit*'in tarihi bir işlevi Cava'nın krallık gelişiminin ruhani yönünü dramatize etmektir.

Çin gölge oyununun kaynakları da gene geniş ölçüde zengin Çin mitologyasına dayanmaktadır. Çin gölge oyununa ayırdığımız bölümde oyun dağarından örneklerle geniş yer verdiğimiz için bu örneklerin incelenmesinde bu gerçek daha iyi ortaya çıkacaktır. Ayrıca Çin'in Güney Doğu Asya tiyatrosuna büyük etkisi olmuştur. Çin roman ve oyunları Güney Doğu Asya'ya dramatik kaynak olmuştur. Bunlardan iki önemli roman *San Kua Chich Yen I* ('Üç Krallığın Romanı) ve *Shui Hu Chuan* ('Su kıyısında') dır. Her ikisi de uzun ve heyecanlı olaylarla doludur. Birincisi İ.S. 220 - 265'te Wei, Shu ve Wu krallıkları arasındaki savaşların tarihidir. İkincisi ise Sung döneminde (İ.S. 960 - 1279) daha çok toplumsal düzen bozukluklarını ele almaktadır : Rüsvet yiyen görevliler, toprak ağaları, gülünç hizmetçiler, bilginler, hırsızlar, genç kızlar. Bir çok Çin evcil dramları ya da *wen*'ler bu romandan uyarlanmış. Ayrıca *Hung Lou Meng* (Kırmızı Odanın Düşü) ve *Hsi Yu Chi* (Batı Bölgelerine Yolculuk) ve benzeri dramlar da oyunlaştırılmıştır. Bunlar Güney Doğu Asya'da çok kullanılmaktadır. "Üç Krallığın Romanı" Thai diline *Sam Kok* başlığı ile çevrilmiştir.

Bir başka önemli dram kaynağı *Jataka* diye bilinen Budhacı doğuş öyküleridir. Daha çok Burma, Thailand, Kambodya ve Laos gibi Hinayana Budhacı ülkelerde görülür. 547 *Jataka* öyküsünden pek azı sahne için kullanılır. Söz gelimi bunlardan en bilinen güzel kuş kız Kinnari'nin öyküsü *Manara*'dır. Bir çok yörel söylence ve halk masalları *Jataka* öykülerine dönüştürülmüş, kah-



Bir kaplumbağa tasviri
(Çin)

raman geleceğin Budha'sı olmuştur; *nang talung* temsillerinde görülür.²

Ayrıca her ülkeye özğ i kendi kaynakları vardır. Söz gelimi Bali'nin *Cjalonarang*'ı gibi. *Cjalonarang*'ın konusu kısaca şöyledir : Kral Airlangga çağında Bali tarlaları yakılıp yıkılmakta, insanları öldürülmektedir. Cadı Cjalonaranng kötücül güçleri ülkeye karşı yöneltmektedir. Kral Airlangga ülkenin en bilgili ve büyü bakımından güçlü bilge, çileci Bharadah'yı ülkeyi kurtarmakla görevlendirir. Bharadah araştırınca Cjalonarang'ın gücünün eski kitaptaki gizli bilgiden geldiğini öğrenir. Bu bilgi olumludur, ama Cjalonarang bunları kötü amaçlara dönüştürmektedir. Onunla karşılaşır, cadının saldırılarına büyü gücüyle karşı koyar, sonunda onu afsunla yokeder, ölürken onun günahlarını bağışlar, öykü canlandırıcı anlamlıdır; temsiller de ya önemli günlerde ya da hastalıklarda verilir.³



Sita - Hint Tasviri.

Güney Doğu Asya tiyatrosunda ve özellikle gölge oyununda ilginç olan öykülerin içeriği şimdiki dinsel ve toplumsal inançlarla çelişmektedir. Söz gelimi Müslüman Endonezya ve Malevya'da *Mahabharata*, Budhacı Thailand ve Kambodya'da *Ramayana* gibi.

Güney Doğu Asya'da Arap ülkelerinden gelen İslâm'la ilgili konular da işlenmektedir. Bunların çoğunun Hindistan yoluyla geldiği sanılmaktadır.⁴ Kimi, *Büyük İskender* gibi, doğrudan doğruya İslâm ile ilgisi olmayan serüvenlerdir. Kimi ise İslâm ülkelerinde yaygın, İslâm'ı yücelten öykülerdir. Bu ikincinin en yaygın örneği de *Emir Hamza* hikâyeleridir. Buna göre Hamza, İslâm'ı örnek olarak ve savaş yoluyla bütün Arap dünyasına kabul ettirmiştir. Bu kaynaktan yapılan dramatik oyun-

2 Brandon, bunlardan *Sin Ksay* (ayrıca Sin Ksai ya da Sinanjaya) diye bilinen bir *Jataka* öyküsünün örneğini vermiştir. bkz. Brandon ss. 98-99.

3 Beryl de Zoete and Walter Spies, *Dance and Drama in Bali* (London 1938), ss. 116-117.

4 Richard Winstedt, *The Malays : A Cultural History* (6. baskı) London 1961, s. 142.

lara *Menak* oyunları denmektedir. Endonezya ve Malezya'da çeşitli tiyatro türlerinde işlendiği gibi, özellikle Malezya gölge oyununda da çok görülür. Brandon, Jogjakarta'da 1964'de dokuz saat süren bir *Wayang golek* temsilinden aşağıdaki özeti çıkarmıştır :⁵

Arabistan'ın güçlü kralının sarayında bir kabul töreni. Kral komşu ülkenin hükümdarı Emir Hamza'nın kardeşinin elçisini kabul eder. Kardeşi, Hamza'dan İslâm'ı kabul ettiği için nefret etmektedir. Elçisi kraldan Hamza'yı öldürmekte yardım etmesini ister. Kral da elçisiye Hamza'yı bir düğün çağrısını kabul etmesini, bu çağrıya silâhsız geleceği için kral onu kolaylıkla öldürecektir. Elçi kabul eder ve ayrılır.

Emir Hamza'nın sarayı. Hamza ve kardeşlerinden Maktal ile çağrıyı konuşurlar. Maktal, Hamza'ya bunun bir hile olduğunu söylerse de Hamza kardeşinin öğüdüne kulak asmaz. Maktal, Hamza'nın iki soytarı uşağı ve küçük bir savaşçı öbeği ile yola çıkar. Yolda kralın askerlerince saldırıya uğrar, Maktal püskürtülür.

Bu arada Hamza düğüne oğlunu göndermeye karar verir. Oğlu gider. Maktal, Hamza'ya saldırıyı anlatır. Hamza baş vezirini büyük bir ordunun başında gönderir, bu Hamza'nın kötü kardeşinin beylerinden birinin ordusu ile karşılaşır, baş vezir bunu öldürür.

Hamza'nın baş veziri döner ve Beyin ölümünü haber verir. Hamza'nın oğlu düğüne gelir kendini saygıyla amcasına tanıtır. Amcası, Hamza'nın oğlunu gönderek kendisini aldatmasına kızar; bunun üzerine yeğenin öldürülmesini oğluna emreder. İki kardeş çocukları dövüşürler. Bu savaş tarlaya, oradan ormana kadar yayılır. Sonunda Hamza'nın oğlu hasmını yener ama İslâm inancına göre onun canını bağışlar. Yenilen babasına başarısızlığını bildirir. Babası zayıflığı ve korkaklığı için oğlunu azarlar. Kral da oğlunun bir ormanda çileci gibi yaşayarak ruh ve akıl yönünden gelişmesini

5 Brandon, ss. 108-109.

emreder. Oyun çeşitli oluntular kümesinin bir parçası olduğundan kesin bir bitişi yoktur.

Müslüman olan Malezya'da Kelantan *wayang*'ında *Emir Hamza* kümesinin oynandığı sanılmaktadır.⁶ Şunu da belirtelim ki bu küme bizde *Hamzaname* diye eskiden çok yaygındı. Kesinlikle eskiden Karagöz'de kullanılıp kullanılmadığını bilmiyoruz, ancak eski Türk meddahlarının dağarlarında önemli bir yeri olduğunu saptadık.⁷ Bu arada Topkapı Sarayında bulunan iki ordunun çarpışmasını canlandıran bir göstermeliğin *Hamzaname*'den bir sahneyi canlandırıldığını sanıyoruz.⁸

Mithos kaynakları üzerine bu örneklerden sonra, şimdi de gölge oyununun büyüsel ve ritüel yönü üzerine örneklerle geçelim. *Wayang kulit* temsillerinin dinsel yanı seyircilerce çok tutulduğu için Cava'da bugün de yüzlerce gölge oyunu topluluğu iş bulabilmektedir. Oysa *Nang yai*, özellikle cenaze ritüellerinde Brahman inançlarına bağlı olduğu için, bunlar da önemlerini yitirdiklerinden, oyuna da ilgi kalmamış, topluluklar dağılmıştır. Bali'de yukarıda sözünü ettiğimiz *Cjalonarang* daha çok hastalık sırasında ve gene büyü bakımından belirli günlerde oynanır. Burada çok özel ve değerli sungular yapılması gerekmektedir.⁹

Cava *wayang kulit* oyunları içinde Baratuyada'nın on iki oyunu vardır; burada düzinelerle mitologya kahramanları ve yarı tanrılar öldürülür. Cava'da inanç odur ki, bu oyun oynanırsa büyük yıkımlar olacaktır. Ancak 1957'den beri Baratayuda oyunları gösterilmektedir. Ama gene de bir ölçüde korku duyulmaktadır.¹⁰

Belli vesileler için belirli oyunlarla oynanır. Ölüm Tanrısı *Kala*'nın Doğuşu öyküsü ya tek çocuk [= *ontang*-

6 Cuisinier, s. 93.

7 bkz. *Geleneksel*.

8 Bu göstermeliğin renkli bir resmi için bkz. And, *Karagöz*.

9 De Zoete and Spies, a.g.e. s. 118.

10 Mantle Hood, "The Enduring Tradition : :Music and Theatre in Java and Bali" *Indonesia*, New Heaven 1963. ss. 444-45.

anting] ya da biri oğlan öteki kız ikiz doğduğunda oynanır. Bu oyun çocuk ya çocukları Kala'nın yemesi tehlikesine karşı korumak içindir. Doğumla ilgili törenler Cava'da gebeliğin yedinci ayında ([= *tingkep*] ve bir de çocuğun göbek kordonunun düşmesinde [= *pupak puser*] yapılır. Bu durumlarda Arjuna'nın ya da Lara Ireng'in doğumu öyküleri oynanır. Böylece doğan ya da doğacak çocuğun, oğlansa Arjuna gibi kahraman bir erkek, kız ise Arjuna'nın ilk karısı Lara Ireng gibi güzel olması sağlanmış olur. Gölge oyuncusunun dua okuması herşeyden önce öz korunması içindir. Tanrılara temsilini kutsamasını, seyircilerinin kendisini beğenmesinde yardımcı olmasını ister. Ama aynı zamanda tanrılarla seyirci arasında aracıdır da; tanrılar onun aracılığı ile seyircilere seslenir. Bir bakıma hem rahip, hem tanrının sesidir. Kimi Tanrı ile aynı güce sahiptir. Brahman rahiplerinin belden yukarı çıplak olması gibi Bali'de *wayang kulit*, Cava'da da *wayang beber* oynatanın belden yukarısı çıplaktır. Özellikle Cava'da *ruwatan* oyununu gösterecek *dalang*'ın en yaşlı, en akıllı, hem büyüsel gücü kuvvetli, bir başka deyişle rahibin oynatması gerekir. Tanrılardan küçük çocuğu kutsamasını ister, çocuğa kutsal su serper, böylece kötülüklerden onu korur.¹¹

Özellikle yaşam döngüsü ritüelini yansıtan *slametan* denilen toplu şölen ki bununla doğum, evlenme, sünnet kutlanır. *Wayang* temsili bu törenlerde hazır bulunanları topluluk ve güvenlilik bilinci verir. *Dalang* yalnız oynatıcı değil bunun yöneticisidir, dualar okur, sunguda bulunur, seyircisine bunları yorumlar.

Cava'da *wayang*'ın kötü ruhları kovmak için büyü gibi kullanılışı aşağıdaki durumlarda zorunludur :¹²

— Bir piring tenceresini ateşe düşürünce;

— Bir değirmen taşının bir çarkını ya da taşını kırınca;

11 Brandon, s. 223.

12 L. Serrurier, *Wayang*. Leiden, s. 238.

— Bir *wayang* temsilinde perdenin gerili olduğu tahta çerçeveyi düşürünce;

— İkiz kız, ikiz oğlan ya da biri kız öteki oğlan ikiz doğunca;

— Bir çocuğu olup da baba ya da annenin bir daha çocuğu olamayacağı kesinleşince;

— Beş oğlan çocuğu olan fakat bunlar arasında hiç kız çocuğu doğmamışsa.

Hindistan'da da salgın hastalıkların, kuraklığın önlenmesi için gölge oyunu oynatılır.

Bali'de eğlence için yapılan gölge oyunu temsilleri gece olur. Gerçi ritüel için gece temsillerine de raslanmakla birlikte, asıl ritüel niteliği olan temsil gündüz verilir, *wapang lemah* [= gündüz *wayang*'ı] denilir ve öğleden sonra saat dört ve altı arasında olur. Bir rahibin yönetiminde daha çok diş dolgusu [*mepandas*]; ölünün yakılması [*ngaben*] gibi vesilelere bağlıdır; bu tören ölü yakılmadan bir ya da üç gün önce olur; yeni yapılmış ya da onarılmış tapınak ve önemli bir binanın kutsanması töreni [*melaspasin*], tapınakların yıldönümleri [*odalan*]; üç yaşına basan bir çocuğun rahipçe kutsanması [*oton*]; bir mezarlığın, yeni bir tanrı-heykelinin kutsanması ve daha çeşitli törenler için *wayang lemah* temsili verilir. İlerde daha çok ayrıntılı ele alınacak bu *wayang lemah*'da ilginç olan seyirci bulunmamasıdır.¹³

Bali'de gerçek *dalang* -ki buna *amangku dalang* denilir-; bu adı taşıyabilmesi için yüce rahip [*pedanda*]

¹³ Colin McPhee "The Balinese Wayang Kulit and Its Music", ss. 150-151, adlı incelemesi Bali hölümü için çok yararlandığımız uzun çalışması önce *Djawa XVI/1* (1956), ss. 1-54'de (1956), ss. 1-54'de yayınlanmıştır. Bu yayını bulamayınca aynı yazının yeniden eksiksiz basıldığı yakın tarihli bir kitaba başvurduk, bu kitap boyunca buradan alıntılardaki sayfa numaraları bu ikinci baskıdandır. bkz. *Traditional Balinese Culture*, (Yayınlayan Jane Belo), Columbia University Press 1970, ss. 146-197.

onu hazırlar, bu aşamaya gelince *wayang* dışında bir rahip gibi törenler yönetilir. *Juru dalang*, *wayang* temsilcilerinin çeşidine göre en doğru sungularda bulunmasını, oyunun başında ve sonundaki tasvirlerin korunması için gerekli duaları, ayrıca seyirci önünde başarıya ulaşması için güvenceye alması için büyük formüllerini bilmesi gerekir, ancak o zaman gerek eğlence, gerek ritüel için yetkili kılınır. Bundan başka *amanghu dalang* kötücül güçlere karşı ruhu korumak, belirli günde doğmuş bir çocuğu kendisini bekleyen lanetten [*sadamala*] kurtarmak, ya da ölü evinden yakılmaya götürülürken korumak için gerekli törenleri de yönetir.¹⁴ *Dalang*'ın uyması gereken çileci kurallar [*apa dalang*] vardır. Söz gelimi *wayang* üzerine herşeyi bilmeden hiç bir canlı hayvanın yüreğini yiyemez. Yemek yerken ya kuzeye ya da doğuya yönelmelidir, batı ya da güneye dönerse uğursuzluk olur. *Dalang* suyu dört yudumda içmelidir, böylece belleği güçlenir. Yıkanmak, yüzünü yıkamak, dişlerini temizlemek, üzerine çiçekler takmak, belli yemekler için temsil yerine giderken ve temsil yerinin - güvenliği için dualar vardır. Temsil vereceği eve yaklaşmasını bilmeli, kapı önünde durması, solunumunu denetlemesi, önce sağ ayağını atması gibi. *Wayang* tasvirlerine de özel özen göstermesi gerekir; *dalang* bunları evinden götürürken belirli dua ve sungularda bulunmalı. Temsilde, ölü [*pengurip*] tasvirleri canlandırmak için de dualar vardır. Bali'de günlük yaşamda kullanılan önemli eşyalar - söz gelimi Hindistan cevizi yaprakları, evcil hayvanlar, kitaplar, *kris*'ler, çalgılar - için yılın belli günlerinde sunguda bulunulur. Herbirinin ayrı günü vardır. Haftanın son günü [*tumpek wayang*] kuklalar içindir. *Dalang* bunlara dualar okuyup kutsal su serper üzerlerine.

Dalang oynatma kulübesini açmadan temsilinin güvencesini ve başarısını sağlamak için belirli dua formülleri okuması gerekir :

14 Colin Mc Phee, ss. 152.

pcngeger, erkek,kadın ve ikisi arası cinsten geniş bir seyirci topluluğu olması için;

pengalup, sesi hoş gidebilsin diye;

pengaduh, seyirci sıcak canlı ilgi göstermesi, seyirciyi kendine çekebilmek için;

pengirut, eksiksiz bütün seyircilerin hoşuna gitmek için.¹⁵



Ramayana'dan bir sahne
(Malezya)

Malezya'da *dalang*, yeni bir yerde ya da yeni bir oynatma kulübesinde temsil verirken açılış ve kapanış törenleri yapılır. Burada sungular, yakarıslara yer verilir; buna *kenduri* denilir : Dört yönde bulunanlara ve yeryüzünde, tarlada, köyde ve nehirde oturanlara yakarıslardır. Temelde aynı olmakla birlikte çeşitlemelere raslanır. *Kenduri* bir başka yerde ele alınan *puteri*'ye benzerlik gösterir. Bu yakarısta çeşitli ruhların adları sayılır, onların kökeni ve oturdukları yer üzerine bir takım bilgiler de verilir. Ruhlara davranışlarının iyi olmasında uyarıda bulunur. Amacı ise kavga, anlaşmazlıkları önleyerek, temsilin uyumluluk içinde geçmesini sağlamaktır.¹⁶ Malezya'da *dalang* yalnız oynatıcı değil bir şaman, ruhlara bir aracıdır. Yalnız gölge oyunu değil fakat bu bölgenin *Main Puteri*, *Mak Yong* gibi öteki dramatik türleri için de bu böyledir. Ancak eğlendirici işlevi daha önde gelir. Yılda 200, 300 temsil verebilen *dalang*'ın yalnızca bir iki temsili eğlence dışına yöneliktir. Gerçi her *wayang* temsili, oyunun sırası ve kuruluşu bakımından bir ritüeldir; çünkü daha temsil başlamadan yapılan uygulamalar sunaklar, adaklar, dualar vardır. Ancak bunların çoğunluğu temsilin başarısı içindir. Söz gelimi bir başka yerde değindiğimiz gibi oynatma kulübesinin hangi yöne doğrultulacağı gibi. *Dalang*'ın büyüsel - dinsel işlevi ruhlara şölen [*berjamu*] ritüelinde önem kazanır. Bunlardan *menyamah*, yörel ruhları kışkırtarak kolera tehlikesini kovmak içindir.

15 McPhee, ss. 186-187.

16 Sweeney, ss. 273-74.

Bu topluca bir cylem olmakla birlikte *dalang* bilinmeye-
ne duyulan kör bir korku karşısında bu açıklanmaz teh-
likeli yorumlayıp, onunla savaşmaktadır. Bu bakımdan
dalang hem genel halk hekimi (*bomoh*) hem de şaman
[*bomoh puteri*] görevlerini de yüklenir, çoğu gölge oyu-
nu oynatmanın yanı sıra bunu da yapar. Gene bir çeşit
şamanlık olan *main bagih*'i de temsil dışında yapan *da-
lang*'lar vardır.¹⁷

Malezya gölge oyununda *keramat* denilen tasvirleri
bir *dalang bomor*'a (şamana) *berbageh* ya da *main bageh*
denilen tören için ödünç verilir, kimikez de bir *dalang*
bir *bomor* ile birlikte bir hastayı sağaltmak için kullanı-
lır. Kimi *bomor*'un da böyle *keramet* tasvirleri ya da bir
Kala tasviri olur. Ancak *dalang*'lar kendi katkıları ol-
madan bununla etkili olunabileceğinde kuşkuludurlar.¹⁸

Malezya'da en önemli gölge oyunu ritüel genel adıyla
berjamu [= ruhlara şölen]'dur. Buna bağlı ritüeller
şunlardır: *Pelimau* [= *dalang*'ın öğrencilerinin ritüel
yılanması], *pelepas niat* [= adak borcundan kurtulma],
menyemah [= ruhların kışkırtılması]. *Berjamu* ritüeli
bunların her üçü için de ufak tefek değişikliklerle aynı-
dır. Ritüel çok uzundur, gece 8.15'te başlar ertesi sabah
9 ile 12 arasında sona erer. Tören *kenduri* ve yerine gö-
re *buka panggung*, her zamanki oyunun öndeyişi, *Wak
Peran Hutan* oyunu, çağrı [*memadah*], eğlendirmek ama-
cı ile bir oyun, *Betara Kala* oyunu, esriklik durumu ve
kurtuluştan oluşur.¹⁹ Tok/Wak Peran Hutan [Orman
Soytarısı] yirmi dakika sürer; bu oyunun ritüel bir an-
lamı vardır. Bu kısa oyunda bilge Maharisi Kala Api ya
da Seri Rama Peran Hatun'a et için avlanmasını ister-
ler; et ise beyaz fare - geyiktir. Ormana gider köpeği
ile, bir kaplanla karşılaşır, üzerine atlar, kaplan ken-
disini yiyecekken öğretmeninden yardım ister. Güç ka-
zanır ve kaplanı öldürür; ancak kaplanın leşinin çev-
resindeki kötü etkileri yok edecek bilgisi [*badi*] yoktur.

17 Sweeney, ss. 37-388.

18 Culsinier, s. 89.

19 Sweeney, s. 275.



Malaya'da bir gölge oyunu kulübesi

Bilge öğretmenine gider. Ve gerekli bilgiyi ondan alır. Bu kısa oyunun temsile de yararı vardır. Ayrıca *dalang* eristirme töreni *pelimau*'dan geçmişse, Peran Hutan kaplanın leşini atar, eristirme töreni yapılmamışsa yok etmeyi bilge üzerine alır. Ritüelin gerçi sonunda çağrılmış ruhları gönderme vardır, ancak çağrıldıkları için onları varlıkları da gereklidir ve bunların kışkırtılması söz konusudur. Aslında ruhlar ne kötü ne iyidir, önemli olan iyi davranılırsa iyilik görülür; ya da tersi. Ancak *badi* ve *kuwong* denilen etkiler kötücüdür; bunların kişilikleri yoktur, bunun için kovulmaları gerekir. Bir de *bala* vardır, bunlar ruh ve kötücül etki arasındadır, hem kovulurlar hem kışkırtılırlar.²⁰

20 Sweeney, ss. 275-76.

Wak/Tok Peran Hutan'dan sonra çağrı [= *madah*] gelir. Ruhlara verilecek şölen için bunlar çağrılır. Kimi kez *dalang* yalnızca çağrıyı mırıldanır, ya da bu başlı başına bir oyunla yapılır. Bu ikinci durumda oyunlar tanrı soytarı Pak Dogol ve arkadaşı Wak Long bu çağrıyı yaparlar. Bundan sonra asıl dram başlar, burada da bir takım ritüeller olur. Bu genellikle gece yarısı sona erer.²¹

Bundan sonra *Cherita Betara Kala*'nın temsili gelir. Kelantan'da bunun tek bir metni vardır, ama ufak değişikliklerle oynanır. Bu gösteri çeşitli tehlikelerle doludur, çocukların aynatma kulübesinin yanında uyumalarına izin verilmez. Oyunun doruk noktası Kala'nın doymak bilmez açlığı ile kıvrınması, kan tattıktan sonra, Wak Long'un *dalang* olduğu bir gölge oyunu kulübesine Mak Babu'yu göndermesi ve Kala ile Wak Long'un karşılaşmasıdır. Böplece gölge oyunu içinde gölge oyunu buluyoruz.²² Güncel temsili oynatan *dalang* oyun içindeki *dalang* Wak Long ile özdeşleşir. Kala, ona çeşitli araç gereçlerin adlarını ve Wak Long'un soyunu sopunu sorar. Wak Long onun sorularını cevaplandırır, *dalang*'ların şeceresini sayar. Kala, cevaplardan hoşnut kalır, yemek yiyeceği için beklemesini söyler. Burada *dalang* gölge oyunu üzerine bilgisini, ruhlarla ilişkisinde ustalığını ortaya dökmektedir. Bu oyunu ise ancak eristirme töreni sınavını vermiş *dalang*'lar oynatabilir. Gerçi bu kötülüğün kovulmasından çok ruhların kışkırtılmasıdır, ancak kovmaya da yer verilir. Mak Babu kaçarken çeşitli kurnazlıklara başvurur, düğümünden kesilmemiş bir bambu çubuğun içine saklanır. Kala, en iyi çözümün bir gölge oyunu temsili olduğunu söyler. Bir adak bir *wayang* temsil olabilir; eğer dilek yerine gelirse, bu temsil daha çok adak borcunun yerine getirilmesidir [*peempas niat*]; yoksa ruh kovma töreni değil.²³ Kala oyunundan sonra gelen ritüel kesimi en uzunudur, 6 saat sürer.

21 Sweeney, s. 276.

22 Karagöz'ün bir faslında da (*Sünnet faslında*) Karagöz içinde Karagöz oynatılır.

23 Sweeney, ss. 276-77.



Çenesi oynayan Wak Long (Malezya)

Perde sarılır, *dalang* esriklik durumuna geçerek ruhlara şölen çeker. Her tasvirin ruhu (= *Jembalang*) vardır. Bunlara *melaikat* [melekler] ve *iblis* [şeytanlar], görüntülere benzerler. Çeşitli ruhlara dört yöndekiler, toprakta, köyde, tarlada, nehirde bulunanlara şölen çekilir. Esriklik halindeki *dalang* her bir tasvirin *jumbalang* ile kendinden geçer; tasviri tutar, ileri sürer ve oynatma kulübesinin önündeki yiyeceklere değdirir. Onlara bir şölen çeker. Bunun temel biçimi *main puteri*'dir. *Dalang* esriklikte iken bir kılavuza [= *minduk*] gereksinme duyar. Bir [*main puteri*] kılavuzudur; ayrıca rebabla tamamlanır. Eğer *dalang*'ın öğretmeni ordaysa bu işi o yapar. Üç telli *rebab puteri* yalnız burada kullanılır. Şarkıları ezgiler de *puteri*'dekinin eşidir. *Minduk puteri* orkestrayı yönetir. Ayrıca *minduk* esriklik durumunda olan *dalang* ile konuşur. Bu törende çok sıkı kurallar geçerlidir.²⁴

Ritüelin son bölümü *pelepas*, adak borcundan kurtulmadır. Buradaki yakarışlar şölene katılan ruhların geri gönderilmesi içindir [= *menghantar*]. Havanın ağırlığını çözmek, dağıtmak, kötü etkilerin olasılığı karşısında, bunları kovmak içindir. Bu kesim bir *dalang*'tan ötekine büyük değişiklikler gösterir, ayrıca bütün gece yorulan bitkin *dalang* işi kısa kesmek isteyebilir.²⁵ *Pelima*'da ek bir tören vardır Burada öğrenci öğretmenine bağlılığını ve saygısını gösterir, bundan sonra öğretmeni öğrencisini yıkar.²⁶

Nang Talung, Thai dinsel inançlarıyla sıkı sıkı bağlantılıdır. Yalnız dinsel vesilelerde şenliklerde oynatılmakla kalınmaz; ancak Thai kırsal yaşamında dinsel işlevleri de vardır. *Animisme*, Hinduculuk ve Budhacılık gibi inançlardan gelen Thai dinsel inançlarında tiyatronun ve özellikle gölge oyununun önemli bir yeri vardır. Gerçi Budhacılık tanrısız bir din olmasına rağmen dos-

24 Sweeney, ss. 277-78.

25 Sweeney, s. 278.

26 Sweeney, s. 279; bu tür ustanın çırağına yaptığı erişbirme töreni yapması bizde de vardır, şed bağlama denilir.

tum Mattani Rutnin'e göre aşağıdaki örnekler gölge oyunu sanatçısının dinsel ve boş inançlarını yansıtmaktadır.

1) Gölge oyunu topluluğu temsil yerine giderken yolu üzerinde bir tapınak ya da dinsel bir anıt görürse saygı gösterisi olmak üzere davul çalar. Bir tapınak ya da eve gelecekse ev sahibine teşekkür belirtisi olarak bir temsil verirler.

2) Topluluk, başarılı geçmesi için, temsilin verileceği yerin seçiminde özen gösterir. Oyun yeri Doğu'ya ve Kuzey'e yönelik olmalıdır, ama hiç bir zaman Batıya değil.²⁷ Ayrıca oynatılan yer, ağaç kütük, karınca yuvasının olduğu tepecikler, çamur birikintisi, pirinç tarlalarındaki toprak tepecikler, iki ağaç arası, ya da bir ağacın karşısına, bir mezarlık yakınına, ya da açıklık bir yere kurulamaz. Tiyatro çeşitli topluluklarca daha önce kullanılmışsa, *Nai Rong* [= tiyatronun sahibi] kötücül ruhları kovmak için bir dinsel tören yapar, ayrıca tiyatronun ruhlarına saygı gösterisinde bulunur. Bu törene tiyatroyu altüst etmek anlamında *Ngai Rong Kwuan Rong* denilir. *Nai Rong* tiyatroda bir kez dolaşp buraya arkadan girer. Tasvirler ve çalgılar tiyatroya ön girişten sokulur. Tasvirler, rütbelerine, durumlarına ve türlerine göre yerleştirilir. Söz gelimi tanrılar ve *rishi*'ler gibi kutsal olanlar baş üstü bir düzeye asılır, güldürücü karakterler bir yana, önemsiz olanlar aşağı düzeye konulur. Kadın tasvirleri günah olacağı için *rishi* tasvirlerinin yanına ya da onlara değecek bir yere konmazlar. Tasvirlerin üzerinden yürümek ya da onları yanlış tutmak kötü sonuçlar doğurur. Tasvirlerin kutsal nesneler ve büyüsel güçleri olduğuna inanılır.

3) Herşey hazır olunca tiyatronun açılması için davullar vurulur. Orkestra da tiyatronun açılma müziği *Plaeng Tang Rong* ezgisini çalar.

27 Bu konuda aşağıda Malezya da Batının kible olmasıyla ilgili yorumlara değineceğiz. Bali *Wayang*'ında da perde ve *da'ang* ya kuzeye ya doğuya yönelim olmalıdır, bkz. McPhee, s. 187.



Perde gerisinden bir nang talung temsili

4) Eğer bir rakip tiyatro varsa, topluluğun başı büyü yapar, büyüsel bir takım sözler okur; bununla rakip topluluğun temsil sırasında ışıklarının sönmesi, başına hastalık ve ölüm gibi kazaların gelmesi sağlanır. Büyü sözleri böceklerle ya da ufak tasvirlerle üflenir; ya da kâğıda yazılır. Bu büyü işlemine *Karn Mop* denilir.

5) Perde yerleştirilirken, aşağı kıyıda oynatıcının karşısına gelen ipler bağlanmaz, bunu *Nai Nang* bağlar; böylece simgesel olarak seyircinin ilgisini ve gönlünü de bağlamış olur.

6) Daha önce de belirtildiği gibi *Nang Talung* düğünlerde oynatılmaz, oynanacaksa ya düğünden bir gün önce, ya da düğünden sonra yeğlenir,

7) Gene daha önce belirtildiği gibi bir cenazede taze bir ölü yakılmışsa, *Nai Nang* kötülüğü yok etmek için çok iyi büyü bilgisi olması gerekir. Gölge oyunu ölünün yakılmasından önce oynanır; tasvirler ve çalgılar yakılma sırasında tiyatrodan götürülür, yakılma bittikten sonra yeniden getirilir. Çin'de de gezici gölge oyunu toplulukları Fener Şenliğinin sonuna dek bir ay (ay yeni yılında) köyleri dolaşırlardı. Gene ayı yılının dördüncü ayında pirinç ekim şenliğinde temsil verirler, bu arada topluluklardan düğünler, doğum günlerinde, ve cenaze törenlerinde temsil vermeleri istenirdi.²⁸

Ritüelin yurdu Asya'dan, Türkiye'ye gelirsek, daha çok İmparatorluğun başkenti İstanbul'a özgü Karagöz için ritüelden söz edemeyiz. Gerçi Anadolu'da köylü kültüründe oyunlarda ritüel önemli bir yer tutarsa da²⁹, kentli kültüründe bunlar zamanla silinmiştir. Ancak bir takım kalıntıların izlerini bulabiliriz. Herşeyden önce Karagöz'ün özellikle sünnet düğünlerinde çok oynandığına ilgiyi çekelim. Bunun gibi bir eriştirme töreni olan çıraklıktan, kalfalığa, ustalığa yükseltme törenlerinde. Fakat daha önemlisi Karagöz oyunlarının ve tasvirlerin ikonografik konuları bakımından bu kalıntıları saptayabiliriz. İlerde göreceğiz, gerçi gölge oyunu Türkiye'ye XVI. yüzyılda Memluk dönemi Mısır'dan geldi, ancak Mısır'a ve Arap dünyasına da Güney Doğu Asya'dan, özellikle Cava'dan gelmiş olabileceğine kesin gözüyle bakabiliriz. Gerçi Mısır'da gölge oyununun üzerine ay-



Ahu - Söylence yaratığı (TSM).

28 Yu Feng. ss. 79 - 80.

29 Bu konuda geniş bilgi için bkz. Metin And, *Oyun ve Büyü. Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, (İstanbul, 1974)

rıntılı bilginiz olmamakla birlikte, dolaylı yoldan Türk gölge oyunundaki kalıntıları saptayabiliriz. Nitekim ilerde gölge oyunu tekniğine ayrılan bölümde Cava gölge oyunu ile Türk gölge oyunu arasındaki benzerliklere, ortak noktalara değinilecektir. Burada da büyü, doğaüstü bir takım kalıntılara örneklerle değinerek dolaylı da olsa Karagöz'ün Asya çıkını olduğunu saptayabiliriz.



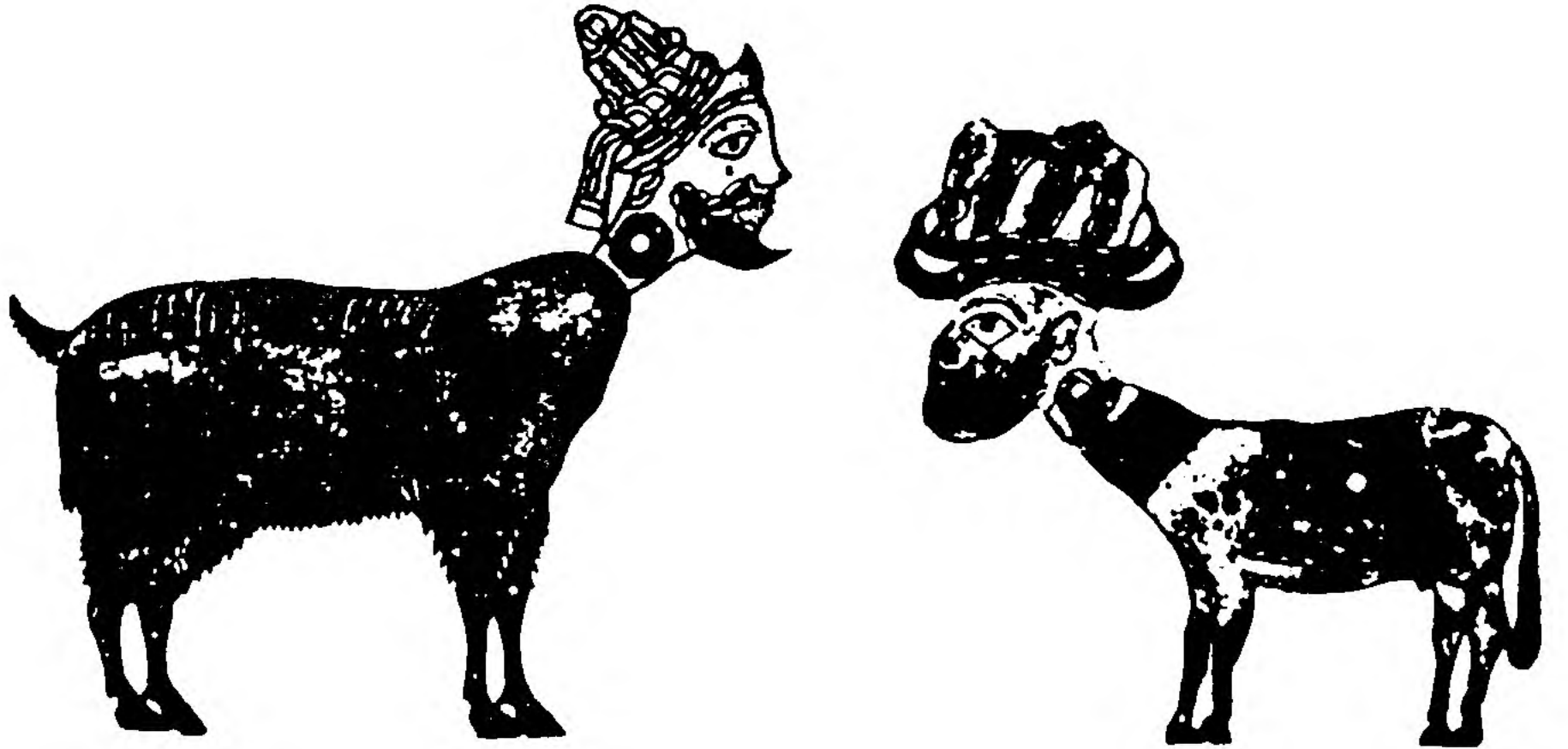
Çarpık Hacıvat

— Büyü, değişimler : Karagöz'le Hacıvat çarpılır; ya da keçiye, koyuna, kaplumbağaya dönüşürler.

— Cinli ağaç. *Kanlı Kavak* faslına adını veren söylene ağacının içinde cin vardır; buna bir de yılan sarılmıştır. İnsanları kaçırabilir, ya da cezalandırabildiği gibi, şiir dilinde konuşabilir. Nitekim kitabın sonundaki eklerde saz şairi Aşık Hasan ile Kanlı Kavak'ın karşılıklı şiirle söyleşmelerinin metni verilmiştir.

— Korkunç görünümlü cadılar vardır; bunlar bir küp üzerinde uçarlar, dilleri ejderhanınki gibi uzun ve çatallıdır. Perdenin iki yanında birbirine karşıt olan iki cadı arasında bir rekabet ve çatışma vardır.

— Günlük yaşamdan amaçlar için büyüye başvurulur. Söz gelimi *Mal Çıkarma* ara muhaveresinde bir kuyudaki gömüyü çıkarmak için bu işte uzman olduğu an-



Hacıvat keçi - Karagöz eşek (HMY)

laşılan Canan adında bir defineci önce korkunç görünüm-
lü bir canavar biçimine girer.³⁰

— Bir çok oyunda ölüp dirilme görürüz. Söz gelimi *Canbazlar* faslında Karagöz, *Salıncak* faslında Yahudi, *Kırgınlar*'da Hacivat'ın üç kardeşi öldü sanılmışken dirilirler. *Wayang*'ın üç kesime ayrılan uzun temsilinin üçüncü kesiminde de böyle ölüp dirilmeleri buluyoruz.

— Ayrıca ilerde de üzerinde durulacağı gibi, Karagöz göstermeliklerinin çoğunda anlamı belirsiz, oyunla ilgisi olmayan konularda göstermelikler bulunmaktadır. Söz gelimi Vak Vak ağacı, Burak, *Şehname*'den Devle Rüstem'in çarpışması³¹, ya da bu kitaba aldığımız yırtıcı bir kuşun bir yılanla savaşıması gibi.

— Ayrıca pek çok mitologya hayvanı bulunmaktadır. Çeşitli hayvanlardan oluşan deve, korkunç ejderhalar, yılanlar, canavarlar gibi.

Örnekleri çoğaltabiliriz. Ancak şurasını hemen belirtelim, Karagöz, Asya'dan dolayı yönden gelen bu öğeleri, kendi yapısı içinde özümleyip eritmiş, bu işlevlerinin yerini doğrudan doğruya bir eğlence, bir öğrenek ve toplumsal eleştiri yönleri almıştır.

Şimdi buraya dek olanları toplamak için bir incelemecinin saptadığı *wayang*'ta seyircinin bulduğu dört önemli işlevle bu bölümü bağlayalım.³²

(1) Herşeyden önce ahlâk anlamı vardı : Sağ yandaki kişiler iyiliği simgeler; bunlar soldaki kötülüğü simgeleyenlerce açmaza sokulurlar ama en sonunda iyilik yener, oyun onların utkusuyla biter.

(2) Temsil aynı zamanda insanlığın yaşam gelişiminin simgesidir. Temsilin birinci bölümü gençliği ve



Söylence aslanı.
(Malezya)

30 Bu konuda bkz. Metin And, "Folklorde Gömü ve Karagöz'ün Mal Çıkarma Ara Muhaveresi", "Boğaziçi Üniversitesi Halkbilimi Yıllığı, İstanbul 1975, ss. 113 - 123.

31 Bu göstermeliklerin renkli örnekleri için bkz. And, *Karagöz*.

32 bkz. R. L. Mellema, *Wayang Puppets*, Amsterdam 1954, s. 8.

şiddeti, ikincisi büyüme ve düşünmeyi, üçüncü kesim ise yaşlılığı, iç dünyayı ve bilgeliği canlandırır

(3) Gizemcilik *wayang purwa* temsilinde evrenin simgesini bulur. Perdenin dibinde tasvirlerin destek sopalılarının saplandığı muz ağacı kütüğü yeryüzünü simgeler. Bunun üstünde bütün yaratıklar *dalang*'ın gücüyle saptadığı işlevleri yerine getirirler. Tasvirler *dalang*'ın etkisiyle canlanır ve onunla bağımlıdırlar. Öte yanda gücünü onlardan almadan gerçekleştiremeyeceği için *dalang* da onlarla bağımlıdır. Bunun gibi insanoğlu Tanrı'ya, Tanrı da insanoğlu gereksinme duyar. İki parçalı bir birim gibi birbirlerini tamamlarlar, biri olmadan öteki varolamaz.

(4) Ayrıca daha önceki örnekleriyle gösterdiğimiz gibi *wayang* temsilinin büyüsel etkileri vardır. *Dalang*'ın temsilinde bulunan her seyirci ister uyanık, ister uyur olsun, bütün kötücül etkilere karşı güvence altında olduğuna inanır.

IV. İSLAM VE GÖLGE OYUNU

İslâm'da gölge oyununa bir kaynak olarak yer ayırmanın gerekliliğinin iki nedeni vardır. Önce Türkiye ve gölge oyununun görüldüğü Yakın Doğu ülkelerinin çoğunlukla İslâm ülkeleri oluşundan; sonra da, İslâm'ın Cava ve Malezya gibi önemli gölge oyunu ülkelerinde yüzyıllarca etkisini sürdürüşündendir.

Büyük Fransız tiyatro bilgini Profesör Gustave Cohen, "her din dram doğurtucusudur ve her tapınış kolaylıkla ve kendiliğinden dramatik ve tiyatro görüşünü kazanmıştır," diyor.¹ Bu görüş eski totemci topluluklar ve eski Yunan gibi çok tanrılı dinler bakımından yüzde yüz doğru olmakla birlikte acaba Hristiyanlık ve İslâmlık için doğru mudur? Gerçi bir Hristiyan dramı ve tiyatrosu yaratılmıştır, ancak bu hiç yoktan var olmuş,

1 Gustave Cohen, *Le Théâtre en France au Moyen Age*, Paris 1928, I, s. 5

özgün, kiliseden fıskırmış bir tiyatro mudur, yoksa daha önceden de var olan kilise dışındaki kaynaklardan ve kiliseye rağmen mi çıkmıştır? Araştırmalar bu ikincisinin doğru olduğunu gösteriyor. İslâm'a gelince, hiç bir İslâm ülkesi ne özgün, ne de bir başka dram örneğinde bir dram yaratabilmiş değildir. Bir bakıma Şii inancında görülen *Taziye*'ler ileri sürülebilir. Bunun dışında İslâm ülkeleri kendi dramların yaratamamışlardır. Bunun çeşitli nedenleri vardır :

1) Bunun başında, İslâm ülkelerinin ilişki kurdukları uygarlıkların gelişmiş bir tiyatroları olmayışı, özellikle Yunan dramını tanımamış olmaları gelir. Yunan tiyatrosu IX. ve X. yüzyılda sona ermiştir. Eflâtun'u, Euclide'i, Ptoleme'yi tanıyan Arap dünyası Sophokles'i, Euripides'i, Aristophanes'i tanımadı. Aynı şeyi Türk'ler için de söyleyebiliriz. Yunan dramının mirasçısı olan Bizans'ta, uzun ömürlü bir imparatorluk olmasına karşın, bu önemli kaynağı sürdürecektir bir tiyatro yaşamı yoktu. Gerçi günümüze değin gelen ve köylerde görülen eski bolluk törenlerinin kalıntıları vardı, ama kent-köy kültürlerinin birbirinden kopmuşluğu bu kaynaktan da yararlanmayı engellemiştir. Oysa Hristiyan dramının Avrupa'da gelişmesinde bu bolluk törenlerinin kalıntılarının, seyirlik köylü oyunlarının büyük katkısı olmuştur. Aslında da gerek Hristiyanlığın, gerek İslâm'ın tiyatroya direnişinde, yasaklamalarında özellikle tiyatronun özünde, kökünden sarsmak istediği eski inançların, puta taparlığın, çok tanrılı dinlerin, ritüelleri, törenleri, söylenceleri bulunmasındandır. Özellikle Asya ülkeleri için genellikle tiyatro, özellikle gölge oyunu için uzlaştırmacı yöntemlerini aşağıda örneklerle göstermeğe çalışacağız.

2) Bir görüşe kulak verirsek, kadın ve erkeğin bir arada bulunmalarına karşı konulan sınırlamaların, kaç-göç'ün de payı vardır. Ancak bu öylesine önemli bir engel sayılmamalı. Özellikle Asya ülkelerinin zengin dramlarında da kadına yer tanınmadığı gibi, Avrupa tiyatrosu-

sunun da birçok dönemlerinde kadın sahneye çıkmamıştır.²

3) Daha başka nedenler de aranıp, bulunup ileri sürülebilir. Fakat İslâm'ın bir dram yaratamamasının en büyük nedeni İslâm'ın inanç ve dünya görüşünde dram ve tiyatroya aykırılıklar bulunmasıdır. İslâm'da Tanrı bütün varlıkları yoktan var eder; bu varlıkların tümü gelip geçici, oysa Tanrı kalıcıdır, önsüzdür, sonsuzdur. Tanrı, yeri göğü kendi yasalarına göre yönetir. İşte bu temel ilkeler açısından Tanrı'nın gibi bir yaratıcılık etkinliği olan ve canlı varlıkların benzetmecelerini yapan türden sanat kollarına yer yoktur. Bunların başında resim ve heykel gelmektedir.³ Türkiye için böyle bir yasaklama söz konusu değildir. Tersine Türkiye'de insan ve hayvan figürlerinin yapıldığı -öyle ki bunların içinde heykele yaklaşan üç boyutluların da bulunduğu- dokuz alan saptamıştım; bunun içinde çeşitli kukla türleri ile gölge oyunu da bulunmaktadır.⁴ Gerçi resim ve heykel bakımından *Kuran*'da herhangi bir yasaklamaya raslamayız. Buna karşın çeşitli hadisler buluruz. Bunlardan birine göre yargı günü gelince, cehennemın cezası ressam için ölçüp biçilecek ve kendisinin yarattığı biçimlere can verilmesi istenecektir, oysa onun hiç bir varlığa can verecek gücü yoktur. Canı olan bir biçim yaratmakla Yaradan'ın yaratıcılık görevine karışılmış olunuyor. Arapça'da ressama "musavvir" denilmektedir, aynı sözcük Fars, Türk ve Urdu dillerine de girmiş, biçim veren, biçimleyen anlamına geldiği için heykelci, yontucu için

2 Gölge oyunu için Asya'da kadın bakımından bir güçlük yoktur. İslam olan Malezya'da kadın *dalang*'ın bile bulunduğunu ilerde göreceğiz. Cava'daki gölge oyununu kadın erkek ayrı kesimlerden seyretmesi konusunun nedenleri ise İslam'dan başka nedenlere bağlanabilir. Bu konuda ilerde daha çok bilgi vereceğiz.

3 Bu sanatlar karşısında İslâm'ın davranışı bakımından geniş bibliyografya için bkz. A. K. Creswell, "The Lawfulness of painting in Islam", *Ars Islamica* vol. XII-XII; din adamlarının görüşleri ve hadisler için bkz. Rıfki Melûl Meriç, *Türk Tezyini Sanatları*, İstanbul 1937, ss. 9-16.

4 bkz. Metin And, *Turkish Miniature Painting*, Ankara 1974, ss. 10-12.

de kullanılmıştır. Öte yandan “musavvir”, *Kur'an*'da Tanrı'nın bir niteliğidir, bunun insanoğlu için kullanılması hoş karşılanmamıştır. Çeşitli hadislerde ele alınmış bu konu daha sonra hukukta da işlenmiştir. Nitekim XIII. yüzyılın büyük hukukçusu Nevevî, çağının ve özellikle Şafiî inancının görüşünü belirtmektedir.⁵ Onun görüşüne göre canlı varlıkların resmini yapmak büyük günahtır. Hangi maddeden olursa olsun Tanrı'nın yaratıcı etkinliğine özenmek sayılacağından benzetmece yasaktır. Buna karşın bir ağaç, bir deve semeri gibi cansız şeyleri benzetmece yasak değildir. Üzerine canlı bir varlığın resmi çizilmiş eşyayı kullanmak da aynı gerekçeyle yasaktır. Burada gölge düşüren ya da gölge düşürmeyen gibisinden bir ayrım yapmak yolu da kapalıdır. Kimi yalnız gölge düşüren cisimlerin benzetmecelerini yasaklayıp, gölgesi olmayanlarda bir kötülük görmemektedir. Oysa Peygamber ve gelenekler böyle bir ayrım yapmamışlar. Özetlemeye çalıştığım bu görüş daha çok aşırı bir anlayıştır. Resimler karşısında yalnız Arap'ların değil Yahudi'lerin de takındığı bu çekingen tavrın bir nedeni de resimlerin ve heykellerin büyüsel özelliklerinden korkudandır. Resmi, heykeli yapılanın kişiliği bu cisme geçer ve bu cisim büyü gücü kazanır. Ancak kimi durumlarda izin verildiği de olmuştur. Nitekim kız çocuklarının bebeklerle oyalanması hoş görülmüştür. Ne var ki burada bebek puta taparlık olarak görülmemiş, kız çocuğunda annelik duygusunu geliştirmesi aranmıştır. Kız çocuklarının oynadığı bebekler gibi İslâm ülkelerinde asıl konumuz olan gölge tiyatrosu da hoşgörülle karşılanmıştır. Bu hoşgörünün nedenlerine inmeden gölge tiyatrosunun tarihi üzerine önemli araştırmalar yapmış olan Dr. Georg Jacob'un Araplarda dramatik eğilimin yokluğunun nedenlerini ortaya koyan düşüncelerini özetleyelim :

İslâmın yaşam görüşü, salt Tanrı ve yazgı anlayışı, bireyin “muharrik” le (tanrısal oynatıcı) çatışma-

⁵ Sir Thomas W. Arnold, *Painting in Islam*, O.U.P., 1928, ss. 9-10.

sına, ona başkaldırmasına ya da istem ile ödev arasındaki çatışmaya, dolayısıyla dramatik kavrama karşıdır. Dramatik sanatın en bireyci türü olan tragedyayı beğenmek, duyguda ve düşüncede edilgin olan Arap için saçma gözükecektir. Tragedyada umutsuz ve başarısız da olsa yaşam savaşının korku vericiliğinin, soylu bir düşünün, yenilginin yarattığı beğeni Arap dünyası için yabancıdır. Arap dünyasının örnek kahramanı, kendini böylesine boşa harcamıyacak denli işini bilir ve Arap şairi de kahramanını yaratırken onu boşu boşuna yazgıya meydan okutmayıp, işi kitabına uydurur. Kişinin kendi yaşam çizgisini belirleyip kararlaştırması Arap'ın hiç düşünmeyeceği bir iştir. Bu yolda Tanrı'nın gücünden başka bir güç tanımaz. Arap'ın gözleri yalnız en yakına, süsten öteye geçmeyen ayrıntılara dikilmiştir. Bütün Arap sanatı süsleyici ayrıntılarla meydana gelir. Düşünüş yöntemi de "epik" tir, çabuk gelişmelere karşıdır. Aynı motifin birikiciliği, yinelenmesi hiçbir zaman bıktırıcı ya da kötü sanatın kalıntıları sayılmaz; tersine, o bunları en etkili sanat ilkesi kabul eder. Dramatik bir özellik olan olaylar dizisinin gelişmesinde çabuk eylem, Arap için hoş gitmeyen bir özelliktir. O her şeyi "epik" bir solukla söyler; daha önce olmuş bir olaya dönüş yapmak gerektiğinde her şeyi yeni baştan alıp, usanç vericilik kertesinde anlatmaktan çekinmez. Olaylar dizisinde gerilim onun bilmediği bir şeydir. Bir konu buldu mu, tüketinceye dek bu konu üzerinde işlemeler, çeşitlemeler yapar. Bu özellikler en çok Arap müziğinde karşımıza çıkar. Aynı ton dizilerinin durmadan yinelenmesi, aynı ezginin bir düzüne notada sonsuz çeşitlemelerini yarım saat dinlemek Avrupalının kulağında umutsuzluk, bıktırıcılık izlemini yaratır. Oysa Doğulu bunu dinlemeye doymak bilmez. ⁶

Dr. Jacob'un bu açıklamasının en ilginç yanı Arap ve İslâm dünyasının daha çok epik anlatışa yönelişi-

6 G. Jacob, *Geschichte des Schattentheaters*, Berlin 1907, ss. 25-27; 97 ve sonrası. İslamda tragedyaya anlayışı için bkz. Dominique Peren, "L'Islamisme et le sens tragique", *Nouvelle Revue*, 1 Şubat 1908, ss. 339-353.

dir. Nitekim dramatik bir yönteme başvursa da İslâm  lkelerinde *h k , r v , nakkaal, kıssahan, gazelhan, ef-sane-g yende, meddah* gibi çeşitli adlar altında hep hik -ye anlatana raslamamız da bu görüşün sonucu değil midir?

Şunu da belirtmek gerekir ki, gölge tiyatrosu, gerek Osmanlı İmparatorluğunda, gerek bu İmparatorluğun egemenliği alanına giren İslâm  lkelerinde y zy lar boyunca hoşgörüyle yaşamış, bir çeşit dokunulmazlık kazanmıştır. Öyle ki, ilerde de görüleceği gibi Padi a-ha bile dil uzatan toplumsal ve siyasal ta lamasına ve aşırı a ıklığı sa ıklığına rağmen gene de yöneticiler, devletin yüksek görevlilerince saygı ve sevgiyle karşı-lanmıştır. Bu türün savunulması için herşeyden önce g l-ge tiyatrosundaki tasvirlerin cansız oldukları, dolayısıy-le tek ve biricik yaratıcı olan Tanrı'nın i ine karı ılma-dığına kanıtlar da ileri sürülmüştür. Örneğin XII. yüz-yılda  mer İbn- l F rız *Ta'iyet-el Kübra* adlı eserinde gölge oyunundaki görüntülere ip takma ya da değnek geçirmek için konulan deliği göstererek, hiç bir canlı böyle bir delikle canlı kalamıyacağına göre bu görüntü-ler canlı, ya da canlıya öykünme sayılmazlar, sayılma-yınca da Tanrı'nın i ine karışmak gibi bir kendini bilmez-lik de bunlar için düşünülemez.⁷ Ayrıca gerek din adam-larının uygulamada görüşlerini yansıtan fetvalarda, ge-rek çağın başkaca ahlâk ve tarih kaynaklarında da  ę-renerek ve eğitim değeri taşıdıkça, yasaklanması d   -n lmemi tir.⁸ Karagöz'de kendine bir dokunulmazlık sağlayan, oyunun öğrenek değerini ve tasavvuf anlamı-nı belirleyen perde gazeliyle, oyunun aslında çoğu kez tasavvufla hiç bir ilişkisi olmayan oyunun tümünü koru-yabilmi , ona bir dokunulmazlık sağlayabilmişlerdir.

İslam bakımından gölge oyununda ilginç gelişme-ler ve uygulamalar, Güney Doğu Asya'nın Cava ve Ma-

7 Richard Ettinghausen, "Early Shadow Figures", *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archeology*, 6 (ha-ziran 1934), ss. 10-15.

8 Bu konuda fetvalar ve başkaca kaynaklar için bkz. *Gelenekse!*, ss. 22-28.

lezya gibi İslam olan ülkelerinde görülür. İslâm İran ve Hindistan kıyılarından Cava'ya Muhammed'in ölümünden 800 yıl sonra geldi, Veli'ler, Cava'da İslamı ilk yayanlardır. Hint gizemciliğine ilgi duymuşlar; daha sonra *wayang purwa*'nın da aynı düşünce düzeyinde olduğunu görünce, kendileri de *wayang* oynatmışlardır. Endonezya'da İslam'ın etkisini gösterirken aşağıdaki tarihler Şaka yılma göredir. Cava'da Şaka yıl sistemi İ.S. 79'da başlar; bu bakımdan miladi yıla çevirmek için 79 yıl eklenmelidir. Sultanlar arasında sofu olanlar vardı : Demak Kralı Raden Patah 1439'da müslüman olmuş, adı da Sultan Şah Ngalam Akbar'a çevrilmişti. İslam'ın tasvir yasası gereğince *Wayang*'ı yasakladı. Veli'ler uzlaştırmak için çok renkli ve işlemeli olan *wayang* tasvirlerini siyah beyaz görüntüler durumuna sokmuşlardır. Ve sultanı kandırarak bu devinimi olmayan ve sopalar takılı figürlerin insan tasviri sayılmayacağını ileri sürdüler. Ancak bu değişiklikler Cava soylularının estetik beğenilerine uygun düşmedi. Bundan sonra aşağıdaki gelişmeler görüldü : 1447'de Sultan Şah III. Ngalam Akbar sarayı için gözleri, kulakları ve ağızları yarıklarla gösterilen yeni bir *wayang* takımı yaptırdı. 1480'de Sunan Ratu Tunggul, Demak kralı oldu. Tahta geçişiyle ilgili olarak yapılan *wayang* takımında tanrılar, devler ve maymunlar, bacaklar arasından geçirilen ve geriden düğümlenen bir peştemal giymişlerdi. Öteki karakterler rütbe ve cinsiyetlerine bakılmadan krallar gibi giydirilmişti. Giyim kuşam altın yaldızla boyalıydı. 1530'da Pdjang sultanı Adyawidjapa, *wayang* figürlerine rütbelerine göre insan giyim kuşamı yaptırdı. Böylece krallar, prensler, bakanlar giyim kuşamından tanınabilecekti. 1541'de Mataram'dan Panembahan Senapati Ing Ngalaga yeni bir *wayang* takımı yaptırdı, burada tasvirlerin saç ve baş süslerine büyük özen gösterildi. 1552'de Susuhunan Anyakrawati sarayındaki *wayang*'ların oynar kollu olmasını istedi. Tasvirlere yeni bir karakter, dev Raksasa Tjakil'i eklendi. 1563'de Sultan Agung Anyakrakusuma, kendi güzellik anlayışına uygun olmak üzere *wayang*'ların başlarının öne eğik ve gözleri çok açık olmasını iste-

di. Saçları alevli kırmızı Baksasa Rambutgeni eklendi. Saraydaki bu gelişimin yanısıra, gölge oyunu halk arasında da seviliyordu ve yaygındı. Nitekim Mataram'lı Sunan Mangkurat çağında öyle yaygındı ki, ek bir gelir kaynağı sağlamak için Sunan, gölge oyunu temsillerine bir vergi bile koydu. 1605'de Kartasura'dan Sunan Mangkurat yeniliğe meraklıydı. Yaşlanan karakterleri göstermek için bu karakterlerin çeşitli çağlarını belirten ayrı ayrı tasvirler yapılmasını buyurdu. Ayrıca tanrılar için tören giyim kuşam ve ayakkabıları istedi. ka-hipler de giyimli yapılacak fakat ayakkabıları olmayacaktı. Yeni bir dev tasviri eklendi. 1652'de Kartasura'lı Pangeran Adipati Puger devlere ve bakanlarına rütbelelerine göre giyim kuşam verdi. Ayrıca bu yıl bir dişi dev eklendi. 1655'de II. Susuhnuan Baku Buwana, kendi eliyle bir Ardjuna tasviri yaptı; bu sıralarda bu karakter en sevilendi. Bu yıl Buta Terong adlı tasvir eklendi. Böylece her hükümdar bir öncekinin yaptıklarını sürdürdüğü gibi kendisi de yenilikler getirdi. Yeni eklemelerle karakter sayısı 200'e ulaştı. 1708'de Surakarta'lı III. Susuhunan Paku Buwana gene tasvirlerin başını yukarıya yönelik yaptı. 1716'da Susuhunan Paku Buwana IV bütün kral tasvirlerine bir taç taktırdı.⁹ Cava, Bali, Sunda, Sumatra, Malay kralları tanrılar gibi övülür. Tanrı ile eş anlamlıdır. Endonezya'da yaygın bir inanca göre *wayang kulit*'e XVI. yüzyılda İslam el koymuş ve 9 Veli oyunlara yeniden biçim vererek bunu İslam görüşlerine uydurmuşlar ve bunu Cava'da İslam inancını yaymada kullanmışlardır. Kimine göre tasvirleri de değiştirmişlerdir. Ancak içerikte bunu görmek olanağı yoktur. *Dalang*'ın oyunun başındaki duasında Allah'ın adı geçer, kimi Arapça sözcükler de kullanılır. Kimi değişikliklerin de gene İslam etkisi ile olduğu sanılmaktadır. Söz gelimi erdemli Brahman rahibi Durna'nın, çirkin, kanca burunlu, entrikacı bir kötü kişiye dönüştürülmesi gibi. Ancak yüzlerce oyun metni arasında İslam'ın bu oyun-

9. H. Ulbricht, *Wayang Purwa. Shadows of the Past*, Oxford University Press 1972, ss. 30-34.



Bir arap tasviri. Olasılıkla Antarname'den Antar

ların içeriği üzerindeki etkisi önemsizdir. Dokuz Veli ve onların ardılları *wayang kulit*'i İslam'ı yaymak için bir propaganda aracı gibi kullanmamakla birlikte, tiyatro-dan başka yoldan yararlanmışlardır. *Gamelan* takımının müziği ile *wayang* temsilini halkı bir araya getirmek için kullanmışlar, sonra da bu kalabalığa vaaz vermişlerdir.

Malezya'da ise İslam öğretisi gölge oyununda daha derinden görülür. *Ramayana*'nın Malay dilindeki metinleri Arap harfleriyle yazıya geçirilmiştir. Hindu ritüellerinin özellikle yeniden doğuşla ilgili bölümleri, İslam'ın inançlarıyla çatıştığı ölçüde çıkartılmıştır. 1892'de *Ramayana*'dan bu metinleri kopya eden biri Sultana sakinliği olan yerleri budadığını söylemiştir.¹⁰

Malezya'da müslüman yazarların başlıca görevi Hindu destan kahramanlarının yerine İslam dünyasının, Büyük İskender, Emir Hamza, Muhammed Hanafî gibi İslam kahramanlarını yerleştirmektir.¹¹ *Pandji* oyun kümesinin Cava'nın dışına geniş ölçüde yayılmasının nedeni Majapahit hükümdarlarının bunları imparatorluğun propagandası gibi kullanmalarından çıkmıştır. *Pandji* kümesi bütün Güney Doğu Asya'da XIV. yüzyılda yayılmaya başladığında Majapahit krallığı Malezya'nın büyük kesimini elinde tutuyor ve Thailand ile Kambodja'yı da -ki buralarda *Pandji* kümesi iyi bilinmekteydi- yönetmeye göz dikmişti.¹² Bu etki temsillerden önceki dualarda görülür. Cava'da *dalang* 6 dua okur; önce evinde, sonra temsil yerine gelince; giriş müziği çalındığında ve yağ kandili tam yakıldığında. Böylece altı duadan beşi seyirci önünde yapılır. Dualar Allah'a yöneltilmekle birlikte içinde Brahmanı Budhacı ve canlandırıcı duygulara da yer verilir.¹³

Malezya'da temsilden önce hem zekât, hem dua vardır. Winstedt'e göre bu tören iki önemli Hindu ritüelinin en önemlilerinden biridir; bugüne dek gelebilmiştir. Temsilden önceki duada yüce öğretmen Siva için pişmemiş pirinç, yumurta, para sunulduğunu ve dansçıların tanrısı oyuncuların kralı Nataraja için de Siva ve Vişnu'yu gösteren deri tasvirleri tütsüledikten sonra

10 E. C. G. Barrett, "Further Light on Sir Richard Winstedt's 'Undescribed Malay Version of the Ramayana' *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 2:543 (1963)

11 Winstedt, *The Malays*, s. 145.

12 Winstedt *The Malays*, s. 145

13 Brandon, s. 221

onlardan kötücül ruhları kovmasını ister. *Dalang* temsili-
lin sonundaki duasını hem Siva'ya ve Vişnu'ya, hem
Kuran'a yöneltir.¹⁴ Geleneğe göre, *wayang* tasvirlerinin
gerçeğe benzemeyen, kendine özgü stilize biçimleri İslam
etkisinden gelmektedir. Cavalılara göre Demak'ın Müs-
lüman Sultanı *wayang*'a çok düşküdü; ancak insan res-
mini yasaklayan İslamın karşısında bunların gerçekçi
olmayan bir biçimde yapılmasını istemiştir ve böylece
bugünkü biçimler ortaya çıkmıştır. Bunun İslam'ın Ca-
va'ya gelişinden az sonra XV. yüzyılda olduğu sanılmak-
tadır. Böylece Güney Doğu Asya'da İslam'ın girdiği Ma-
laya ve Endonezya'da tiyatro eylemi bir ölçüde etkilen-
miş ve sınırlanmıştır. Yeni müslüman yöneticiler ve din
adamları Cava'da Hindu kökenli tiyatro türlerinden
wayang kulit'in etkisini ve yaygınlığını azaltmak iste-
mişlerdir; bugün bile sofı çevrelerde hoşlanılmaz ve
yasaklanmak istenir. Oysa Hindistan, İran ve Arap ül-
kelerinde böyle olmamıştır. İslam'ın ikinci etkisi daha
önce de gördüğümüz gibi İslam ve hikâyelerinin buraya
gelip, tiyatroya geçmesidir. *Wayang kulit* bu hikâyeler-
lerden daha az etkilenmiştir. Bunlar hem sürük-
leyici hikâyelerdi, hem de özünde İslam vardır.
Nitekim bir incelemeciye göre Malaya'da Müslü-
man Hint folkloruna çok yaklaşan ortak noktalar
vardır. Emir Hamza'ya, Şehname'ye, Cemşid ve Behram'a,
Büyük İskender'e, Bağdat'a, Medine'ye, Mısır'a, Bizans'a
ve tasavvufa anıştırmalar gibi. Özellikle Büyük İsken-
der hikâyeleri Malaya'yı çok etkilemiştir.¹⁵ Bu hikâyeler
yalnız Cava, Sunda (Batı Cava), Malaya'yı değil, Thai-
land, Laos ve Kambodya'yı da etkilemiştir. Bir Bali İs-
lam'dan etkilenmemiştir. Batı Cava, orta Cava ve Ma-
lezya'nın kimi kesimlerinde İslam'ın büyük etkisi sonucu,
tiyatro temsiline olanak tanınmaz, yalnız bir kaç *dalang*
temsili verebilmektedir. Ancak kimi yerlerde ise Rama-
zan ayı, eskiden Türkiye'de de olduğu gibi, tiyatro ey-
leminin en canlı ve yoğun olduğu aydır. Doğu Cava'da

14 Winstedt, ss. 29-30.

15 Winstedt, ss. 144-146.

gamelan günahtır ve bugün bile biri *wayang*'a el sürerse ya hastalanır ya da yoksullaşır.¹⁶

İslam için gölge oyunu hep   ren k ve eğretileme (*metaphor*) değeri ile korunmuştur. Bir tutucu Müslüman Cavalı, belirli bir oyunu amaçlamadan ve yalnız gölge oyununun kendisini düşünerek şöyle söylemektedir : "Herkes bir kez gölge oyunu seyretmeli, ama bir kezden de çok değil... Nedeni ise bir kez görene dünyanın nasıl olduğunu tanıtır... Oynatıcı kendi çevresinde kuklaları hareket ettirmektedir, tıpkı Tanrı ve Kulları gibi. Tanrı olmasaydı, insanlar ne hareket edebilir ne konuşabilirlerdi. Tanrı dünyanın kuklacısı, oynatıcısıdır."¹⁷

İslam   gelerinin Hint destanı *Mahabharata*'da bile nasıl yer aldığına gösteren ilginç bir söylence vardır. *Mahabharata*'nın oluntularından Cava'da oynanan birinde soytarı Semar, efendisi Ardjuna'dan azar işitince kırılır ve Pandawa kardeşlere çok kibirli olduklarını söyliyerek onların yanından ayrılır. Öfkeyle g  e giderek öteki iyi tanrılar gibi kendisine de güzel bir görünüm verilmesini ister. Bu isteği olumlu karşılanır. Semar yeryüzüne yakışıklı Dewa Lalani görünümünde döner ve Pudakzategal ülkesinin hükümdarı olur. Buranın eski kralını kendine yazman, eski içişleri bakanını da dışişleri bakanı yapar. Artık kral olunca Pandawa'lardan öcünü alacaktır, bu amaçla Yudistira'nın tılsımı *Kalimahusada* mektubunu  alar. Ancak eski efendilerinin hırsızlığı öğrenince uğrayacakları acıyı anlayınca, umduğu sevinci içinde duyamaz. Aslında g nl  Pandawa'ların sevgisi ile doludur, yeniden onlara dönmeyi  zlemektedir. Eski görünümünü alır, onu tanımayan saray kolcuları kovar. Dışişleri Bakanı ise *Kalimahusada* mektubunu ele geçirmek için önce Kresna, sonra Ardjuna'nın kılığına girerek Semar'ı aldatmak isterse de Semar bu oyuna gelmez. Kendi eliyle mektubu Yudistira'ya geri verir ve Ngamarta'da onların yanına dönüşü büyük sevinç.

16 Clifford Goertz, *The Religion of Java*, Glencoe, 1960, s. 27.

17 Goertz, s. 155.

le ve sevgiyle karşılanır. *Kalimahusada* mektubu nedir? Aslında Hindu kökenli olmakla birlikte buna İslam'da bir anlam verilmiştir. Söylenceye göre tüm çağdaşları öldüğü için yalnız kalan Yudistira da ölmek istemektedir ve *Kalimahusada* mektubunu okuyabilecek birini arar. 1443 yılında Cava'daki Selamat dağında bunu okuyabilen Sunan Kalidjaga'ya raslar; onun açıkladığına göre *Kalimahusada* sözcüğü, "Kelime-i şahâdet" in bozulmuş biçimidir, mektup ta İslam'ın başlıca koşullarından "eşhedü en lâ ilâhe illallah ve eşhedü enne Muhammeden abdühü ve resûlühü" yü içermektedir. Yudistira gözlerini kapar ve İslam kurallarına göre gömülür.¹⁸

İslam, Cava'nın hemen yakınındaki Bali adasına hiç girmedi, böylece Bali'de *wayang*'lar İslam inancı ile kısıtlanmadı; ayrıca XVI. yüzyıldan başlayarak Cava'da olduğu gibi *wayang* tasvirlerinin biçimlerini de değiştirmediler. Bununla birlikte bilginler bugünkü Bali *wayang*'larının Hindu döneminin *wayang*'larına benzediğinin ileri sürülemediğini, çünkü Cava etkisinin 400 yılda girdiğini ve gölge oyunun da bundan sonra geçmiş olabileceğini düşünmüşlerdir.

Thailand daha çok Budhacı bir ülke olduğu için *Nang Talung* temsilleri çok yaygındır. Bununla birlikte güneyde İslam'ın yaygın olduğu dört eyalette (Yala, Pattani, Naratiwat ve Satun'da) *Nang Talung* daha az yaygındır. Bir başka neden ise bu bölgede komünist gerillalar çoktur. Köylüler *Nang Talung*'u gece seyretmek üzere dışarı çıkmakta can güvenliği bakımından korkmaktadırlar.

Malezya'da iki türlü yaklaşım vardır. Bir kesim Müslüman olmakla birlikte İslam dışı inançlar karşısında özgürce davrananlar, eski inançlarla İslam'ın uzlaşabileceğine inananlar ılımlılar. Bunlar içinden bir kesim özellikle bir adağın yerine getirilmesi konusunda İslam dışı olmasına karşın gene de bu ritüelleri yapmayı, Müslümanlığın *sembahyang hayat*, bir niyet, bir dilek için

18 Ulbricht, ss. 76 77.

yapılan dualara yeğ tutabilirler. Öteki uçta ise İslam dışı olan hiç bir şeyi kabul etmeyenler vardır.¹⁹ Malez-ya'da *dalang*'ların hemen hepsi müslümandır; bunun bir kesimi Ramazanda oruç tutar; ayrıca her gün ve cumaları namaz kılarlar, kılmayanlar ise inançsızlıktan çok tembellikten kılmazlar. İktidar partisi Panmalayan Islamic Party aslında *wayang*'a karşıdır, sofı çevrelerde bu parti desteklenmektedir. Parti daha önce gördüğümüz *berjamu* ritüelini yasaklamak istemiş ancak bunu başaramamıştır. Koyu Müslüman çevrelerin *wayang*'a düşmanlığının nedenleri çeşitlidir. Bunlardan biri *wayang* oynatımıyla ilgili kişilerin ahlâk bakımından düşüklük göstermesidir. Daha önemlisi *wayang* ritüel ve uygulamalarının İslam inançlarına aykırı düşmesidir : Esriklik dansı, *jembalang* denilen ecinnililere karışmak; oyun kişiliklerinin, büyü ve *deva* denilen tanrılara sunakların, cinlerin ve devlerin dinsizliğinin, Sang Yang Tunngal gibi soytarı tiplerin tanrıyla eş değerde tutulmasının tek tanrılı bir dinde benimsenmesi doğal görülemez. Ancak *dalang*'lar ise savunularında bunların *ihitiyar*, bir başka deyişle bir sonuç için, araç, bir yöntem olduğunu, hepsinin Allah adına yapıldığını, bu tür ritüellerin başında Kuran'dan bir iki dize okunduğunu söylemektedirler. Sofı çevreler müziğe de karşı çıkmaktadırlar. Esriklik yaratan bu müziğin insanları denetimden çıkardığını, bu müziğin de *wayang*'da çok olduğunu ileri sürerler.²⁰ Çeltik tarlalarının bulunduğu bölgelerde *wayang* temsilleri hasattan sonra başlar ve yağmurların başladığı mevsimin başına dek uzanır. Ramazan, yağmurlu mevsime raslayınca *dalang*'ların yüzü güler, çünkü böylece yağmurlu mevsimde de Ramazan nedeniyle gölge oyunu gösterilebilmektedirler. Her gece temsil verilebilir, yalnız İslamın etkisiyle Perşembe akşamları temsil yoktur.

Cuisinier, incelemesinde Malezya gölge oyununda oynatma klubesinin [*panggung*] hep Doğuya, Güney Do-

19 Sweeney, s. 36.

20 Sweeney, ss. 34 36.

ğuya yöneltildiğini söylemektedir.²¹ Oysa Profesör Sweeney *Wayang Siam*'ın % 35 bir oranla perdenin her yöne doğrultulduğunu, ancak hiç birinin bu yönlerden birine doğrudan doğruya yöneltilmediğini, % 30'unun ise Batıyı yeğlediğini ancak gene de doğrudan doğruya Batıya yöneltmediğini belirtmektedir. Bu ikisi içinde bir kesim *dalang* ise Mekke'ye ve Kibleye doğru olduğundan, doğrudan doğruya Batıya yönelmediğini, % 15'i ise gene kibleye yönelik olması nedeniyle doğrudan doğruya Batıya yönelmekte isteksizdirler. Ama hiç biri Doğuyu yeğlememektedir. Ayrıca kişisel görüşler vardır; söz gelimi bunlardan bir görüşte doğrudan Doğuya yönelmiyeceğini, çünkü doğan güneş *dalang*'ın gözünü kamaştırdığını ileri sürebilir. Bir başkası ise *balai* denilen Kraliyet kabul salonuna dönük olması ile açıklar. Ancak bir başka *dalang* ise eğer *balai* Mekke'ye doğru ise, *panggung*'unda doğrudan doğruya Doğuya yönelik olmasını istemektedir. Ne var ki bu ruhları yatıştırıcı ya da onların yardımını isteyen bir ritüel ise, *panggung* bu alana, söz gelimi ormana ya da denize dönük olmalıdır. Böylece genellikle *dalang*'lar Batıya yönelmekten bu yönde Kible'nin bulunması nedeniyle kaçınmaktadırlar. Bunun gibi *Nang Talung* oynatanların çoğunluğu da Batıya yönelmekten kaçınmaktadırlar. Bu yön sorununa ileride yeniden dönülecektir.

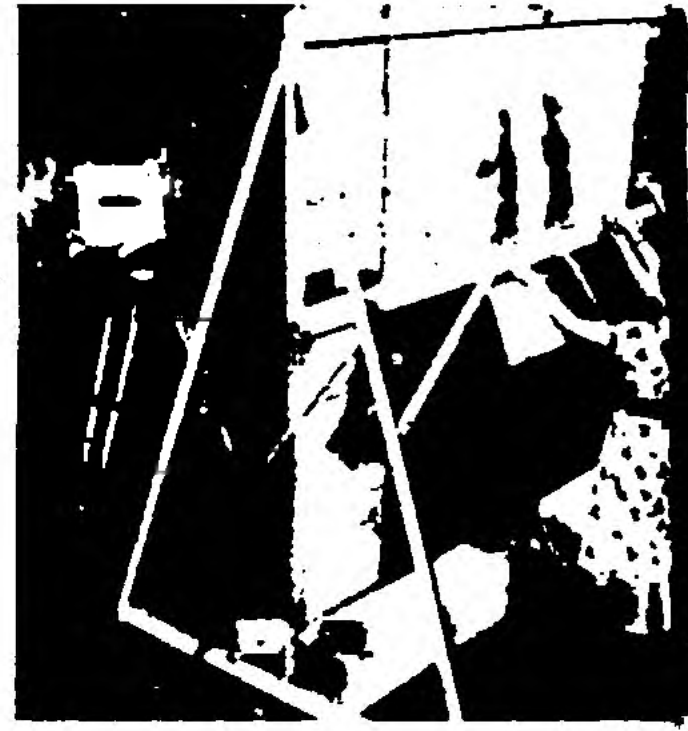
V. GÖLGE OYUNU TEKNİĞİ

En başta da söylediğimiz gibi, gölge oyunun kökenini araştırırken, bunda tekniği ilk bulanın neresi olduğu sorusuna cevap aranması hem olanaksız, hem de verimsiz bir çabadır. Ancak ne var ki tekniği de raslantı sonucu bir buluş olarak düşünmemek gerekir. Her ülkenin geliştirdiği teknik, onun kültürü, özellikle inançları, sanatı ve teknolojisi ile yakından ilintilidir. Bir Al-

21 Culsinler, ss.

man incelemeci¹ Çin'de gölge oyunu tekniğinin çıkışını şöyle açıklıyor : Çin'de pencerelerde cam yerine kâğıt vardı. Geceleri evlerin önünden geçenler odalar aydınlanınca içerdeki insanların çerçeve içinde gölge resimlerini görürlerdi. Japon sanatında da bu sevilen bir konudur. Aslında insanın gölgesini bulması için buna da gerek yok; insanoğlu varolduğundan beri gölgesi için bilinçliydi. Tekniğin gelişiminde inançların ne denli önemli olduğunu gene Çin'den bir örnekle göstermeye çalışalım. İlerde Çin gölge oyununa ayırdığımız bölümde de görüleceği gibi Çin tasvirlerinin başları gövdelerinden ayrılabilir. Çoğunlukla bir gölge oynatıcısının elindeki başsız gövdelerin toplamı, başların toplamının üçte biri oranında azdır. Çinli gösterici aynı başı, uygunluk koşuluna bağlı olarak çeşitli gövdelere takabilir. Bu tekniğin ilk bakışta gövdelerin çok değerli olduklarından onların sayısının başlara göre daha çok olması gibisinden pratik bir yoldan açıklanabilir. Oysa bir de Çin gölge oyuncularında bir inanç vardır. Buna göre oyundan sonra tüm başlar gövdelerinden ayrılarak bezden kılıflar bulunan kitap gibi bir koruyucunun yaprakları arasına özenle yerleştirilir. Eğer başlar gövdelerin üzerinde bırakılırsa bunlar ataların görüntüleri olduğundan başıboş kaldıklarında canlanabilirler ve bir takım kötülüklerle kalkışabilirler. Onları çağırdığımızda gelirlerse ne mutlu, ancak onları denetimsiz başıboş bırakmak güvenlik bakımından doğru olmaz.

Şunu kesinlikle söyleyebiliriz ki insanlar tasvir gibi kendi dışında yabancı bir araç kullanmadan önce kendi gövdesinin ya da el ve parmaklarının gölgesini oynatıyordu. Bunu çocukta da, hayvanlarda da buluyoruz. Kaldı ki bu tür gölge oyunu bu ada en uygun düşen türdür. Nitekim kabarelerde, küçük tiyatrolarda, müzikhollerde el ve parmakları ile çok az da ufak nesneleri kullanarak bir ışık kaynağı önünde bir perdeye insan ve hayvan gölgeleri yapma sanatı bir zamanlar Avrupa'da çok yaygın-



Televizyon için gölge oyunu.

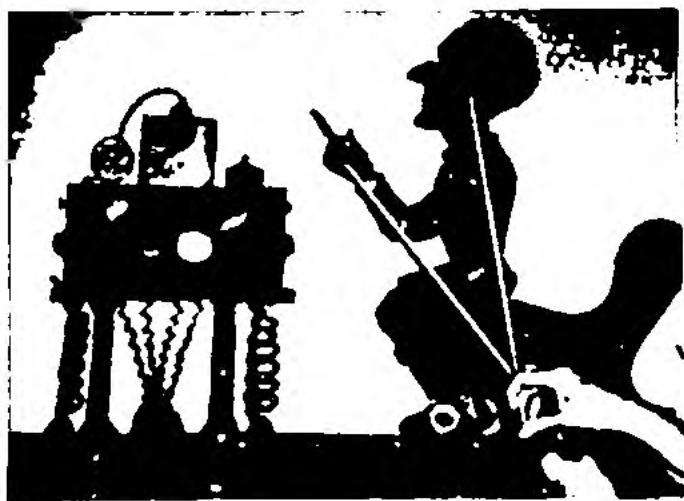
(Max Bührmanın)



İngiliz gölge oyunu

(Ann Hogarth - Jan Bussell)

1 Richard Karutz, *Das Schattentheater des Orients*, Lübeck 1919, s. 3



"Aya Yolculuk"
(Lotte Reiniger)



Kiel'de Georg Jacob ve arkadaşları Çin gölge oyunu gösteriyorlar.

dı. Buna Fransızca *ombromanie*, İngilizce'de *shadography* denmektedir. Işık kaynağı ile perde arasında iki buçuk metre bir aralık olur, parmaklariyle gölgeler yapacak sanatçı ışık kaynağına yarım metre yakınından ellerini ve parmaklarını oynatır. İlginç olan, bu konuda ilk kitabı yazan Victor Bertrand Efendi², Abdülhamit'in Yıldız Sarayındaki tiyatrosunu yönetiyordu, ayrıca hokkabazlığı da vardı. Bundan başka Avrupa tiyatrolarında perde önünden ya da arkasından insanların gölgeleri düşürülerek de oyunlar gösterilmektedir. Bir bakıma izdüşüm feneri [*lanterne magique*] ve sinemanın da bu türlü gölge yansıtmaktan esinlenmiş olabileceğini de unutmamak gerekir. Bu arada henüz kesinlikle çözemediğimiz Evliya Çelebi'nin saydığı bir tür gölge oyunu için de iki olasılık karşımıza çıkıyor. Evliya Çelebi iki çeşit kukla aynatıcısı (*Kuklabaz* ve *Başkuklabaz*), iki çeşit de gölge oyunu oynatıcısı sayıyor : *Pehlevân-ı şebbâz* yani *Hayâl-i zılcıyân* ve *hayâl-i zıll-i tasvirciyân*.³ Ancak bunların tanımlamasını yapmıyor. Bu bakımdan, Evliya Çelebi'nin 1834'te yayımlanmış İngilizce çevirisi belki yardımcı olabilir. Bu çeviriye kesin olarak güvenmesek bile gene bu çevirinin yayınlandığı tarih Evliya Çelebi'nin çağına günümüzden daha yakın olduğuna göre, oradaki karşılıklar bir ipucu verebilir. Çeviri, *hayâl-i zılcıyân*'ı "geceleyin *ombres chinoises* gösterenler", *hayâl-i zıll-i tasvirciyân*'ı ise "renkli biçimleri *magic lantern* ile gösterenler" diye karşılıyor.⁴ Çeviri doğru ise, birincisi Karagöz gibi perde arkasından oynatılmış oluyor, cektir.

2 bkz. Victor Effendi Bertrand. *Les Silhouettes animées à la main*, Paris 1892; yazarın bir kitabı da İstanbul'da yayınlanmıştır. İstanbul'da sık sık görülen tiyatro yığınlarını önlemek konusunda bir kitaptı bu. bkz. Victor Effendi Bertrand, *Réflexions Pratiques sur le Construction des Théâtres à l'Occasion de l'Incendie du Nouveau Théâtre Française à Péra*, İstanbul 1892.

3 Evliya Çelebi, *Seyahatname*, İstanbul 1314, I, s. 626.

4 Evliya Efendi *Narrative of travels in Europe, Asia and Africa in the seventeenth century* (çevir: Ritter Joseph von Hammer), London 1834, 1/2, s. 229.

ikincisi sinema gibi karşıdaki perde üzerine yansıtılıyor. Evliya Çelebi'nin *hayâl-i zıll-i tasvirciyân*'ı ikinci olasılık ise hikâye anlatanların, bir türü olarak resim göstererek hikâye anlatımı ile ilgili de olabilir. Aşağıda Asya'da çok yaygın olan bu tür üzerine yeniden dönüle-

Bir de İslam dünyasında görüldüğü gibi Çin'de ve Japonya'da bulunan bir tür vardır. Bu bir lambanın gölgesi çevresinde renkli ve saydam biçimler olup, lambanın verdiği ışığın ısı ile bu gölgelik dönmekte, ayrıca ışıkla aydınlatılan bu resimler hareket ediyormuş gibi bir etki bırakmaktadır. Bu türlü lambalar günümüzde çok geliştirilmiştir. Orta Asya'da gölge oyunu olmadığı gibi İran'da da bilinmiyordu. İran Tiyatrosu üzerine incelemeler yapanlar eski kaynakları zorlamalarına rağmen İran'da gölge oyununun varlığı üzerine hiç bir kanıt gösterememişlerdi. İran tiyatrosu üzerine başarısız bir kitap yazmış olan Mecit Rezvanî⁵ kitabında *Lu'bet-bâzî*, *Pehlevan Keçel*, *Hayme-i Şebbazî* (veya *Şebbazî*), *Humbazî*, *Arûsek* gibi değişik kukla türlerinin yanısıra İran'da biri *Bâz-i Hayâl*, öteki *Hayme-i Sâye Gerdûn* adında iki gölge opunu türü bulunduğunu ileri sürüyorsa da bu başlıklar altında yalnızca Türk Karagöz'ünü anlatıyor, İran'da bunların varlığına hiç bir kanıt göstermiyor. Bu adları yazarın nereden bulup çıkartabileceğine gelince, Profesör Jacob'un incelemesinde, İran edebiyatından alınmış *çarh-ı felek*, *fânûs-i hayal*, *cemal-i hayal*, *hayal-i fener*⁶ gibi deyimlerin gölge oyunu olarak yorumlanmasından aldığı söylenebilir. Nitekim Mecit Rezvanî'nin sözünü ettiği *Hayme-i sâye gerdûn*'da "hayme" gerek Farsça'da gerek Türkçe'de kukla ve gölge oyununun oynatıldığı çadır, "sâye" gölge, "gerdun" ise dönen, felek, dünya veya araba anlamındadır. İşte yazar daha çok şiire özgü anıştırmaları, imgelerden öteye gitmeyen *çarh-ı felek*, *fânûs-i hayal* gibi deyimlerden esinlenerek kendisi yoktan terim yaratıp İran'da gölge oyu-

5 Rezvanî, *Le Théâtre...*

6 Jacob, *Geschichte*, ss. 39-47.

nün ve tekniğinin gölge ile bir alıp vereceği yoktur. Ayrıca Asya'da gölge oyununun bulunduğu birçok ülkeler buna gölge gözüyle de bakmazlar. Bu dediğimizi teknikten çok içeriğe önem veren Cava ile örnekleyelim. *Wayang* sözcüğü gölge demek değildir, bu daha çok dramatik bir oyun sunmak için kullanılan iki ya da üç boyutlu kukla demektir. Öyle bir tiyatro ki oyuncular kuklalardır. Ancak daha sonra *wayang* kavramına insanların da oyuncu oldukları bir türde görüyoruz. Bunun adı *wayang wong*'dur, sözlük anlamı da "*insan wayang*" ıdır. İnsanın kukla olmaya özendiği pek çok durum vardır. Söz gelimi Anadolu'da çok yaygın olan bir oyun türüdür. Biri karnının üzerine bir insan resmi çizer, karnına kadar olan kesimi sanki bu yüzün şapkası biçiminde örter, kollarını da buna göre düzenler, ortaya büyük bir başı, küçük gövdesi olan bir kukla çıkar. Karnını kaslarını kullanarak bu yüzü hareket ettirir.¹⁰ Böylece *wayang* sözcüğünde gölgenin perdeye yansıtılmasının ikincil bir önemi vardır. Başta da belirtildiği gibi kukla da Cavalı ataların görüntüsünün cisimleşmesidir. İlerde göreceğiniz konumuza giren gölge oyunu *wayang*'ın, Cava'da pek çok çeşidi vardır; ancak bu türler birbirlerinden teknikten çok oyunlarının kaynakları ve içerikleri bakımından ayrılır. Bu türleri ileriye bırakarak genel olarak *wayang*'ın değişik anlamlarını görelim. Gölge oyunu Cava'da *wayang purwa* diye adlandırılır. Daha önce de söylediğimiz gibi *purwa* geçmiş, eski anlamındadır. Bunlar deriden yapıldıkları için de *wayan kulit* [*kulit* = deri] denilir. "*Insan wayang*'ı [*wayang wong*] ise *wayang kulit*'le aynı oyun dağarını kullanır. Kullandığı madde tahta olan fakat teknik bakımından *wayang kulit*'e benzeyen bir tür de *wayang kruchil* ya da *wayang klitik* diye adlandırılır. Bunun tasvirleri yassı tahtadan yapıp boyanır, kol-

10 Anadolu'da çok yaygın olan bu türün Malazgirt'teki resmi için bkz. Metin And, "Dramatik Köylü Gösterilerinin Ritüel Niteliği", *Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı*, Ankara 1975, s. 13. Ayrıca Osmanlılarda da insanların kukla biçimine girip temsil verdiklerini görüyoruz. Bunları gösteren minyatür için bkz. And, Karagöz, s.

ları ise deridendir. Bu tür *wayang* unutulmuş gibidir. Bir başka tür ise doğrudan doğruya bezden giysileri olan üç boyutlu kukla oyunudur, adı *wayang golek*¹¹ olan bu tür Batı Cava'da görülür, İslam'ın yayılmasında büyük katkısı olan Prens Menak üzerine oyunlar gösterir. Bir tür de *wayang beber* olup bu dramatik olmaktan çok bizim meddahlık gibi hikâye anlatma türüdür, ancak resim gösterilerek yapılır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Orta Asya'da görülen resim göstererek anlatı çok yaygındır. *Wayang beber* ayrı ayrı oynatılabilen gölge oyunu tasvirlerinden çok başkadır. Bunlar bir dizi uzun deri parçalarıdır. Her birinin boyutları eni yarım metre, boyları ise 2. 3 metreyi bulmaktadır. Bir sahneyi canlandırmak için yedi tane olur, *dalang* bunları sırayla geçirir, bu arada öyküyü anlatır ve açılar. Bütün bir gece ya da bütün bir gün süren öteki türlere göre bunlar kısadır, aşağı yukarı bir buçuk saat sürer. Cuisinier 1953'te Endonezya'da iken Surakarta'da bunu gösteren *dalang* çok yaşlanmış, öğrenci de yetiştirememiş olduğundan bugün bu artık unutulmuş, yalnız tasvirleri müzelerde görülebilen bir türdür.¹²

Bir başka incelemeciye göre *wayang beber* üzerine resimler boyanmış uzun bez ya da kâğıt dilimleridir, dikey bir sıraya sarılır, öykü anlatılırken bir sırıktan ötekine toplanır. Bunun oyun dağarı *wayang gedog* gibidir. Son *dalang* Surakarta'nın güney kıyısında temsiller veriyordu.¹³

Hindistan'da Dekkan bölgesinin Bijapur'a yakın yerlerinde, Kuzey Konkan ve Dekkan'da resim göstericiler vardır, bunlara *Citrakathi* denilir, bunun anlamı resim gösteren, resim sergileyendir. Bunlar Marathi konu-

11 *Wayang golek*'te perdeye gerek olmamakla birlikte geleneğe göre bu bölge oyunundan çıktığı için ortası açık yarım daire biçiminde kullanılmakta ve böylece eskiye simgesel bir çağrışım yapılmaktadır. bkz. Mellema, s. 9.

12 Jeanne Cuisinier, "Le théâtre en Indonésie", *Les théâtres d'Asie*, Paris 1961, s. 224.

13 Mellema, s. 6.

şan, gezici dilencilerdir. Ottan küçük kulübelerde, gezerken de küçük çadırlarda otururlar. Ancak bunların temsilde ne kesilmiş deriden tasvirler, ne gece temsilleri, ne dramatik söyleşmeler vardır. Bir anlatıya göre bunlar tomar gibi sarılmış birkaç renkli tanrı resmini sırtlarında taşırlar. Halka Rama ile Vişnu'nun başkaca cisimlerinin serüvenlerini anlatacaklarını söylerler. Halk seyretmek isterse tomarları açarlar, resimleri gösterirken şarkı söylerler ve anlatırlar. Sanskrit edebiyatında raslanan *Mankha*'lara benzerler; bunlar da ellerinde resimlerle dolaşan dilencilerdir. Ayrıca *Yamapatika*'lar ise Yapapata'lar denilen bez ya da kanaviçe üzerine resimleri açarken Yama'nın resimleri ve cehennemi anlatırlar. Bu *Citrakathi*'lerin bir kesiminde herkesin evinde bu resimlerden bulunur : Kırk Rama'nın, kırk Sita ve Ravana'nın, kırkbeş Pandava kardeşlerin vb. *Citrakathi*'lerden başka Hindistan'ın başka bölgelerinde de resim göstererek hikâye anlatma geleneğinin bulunduğu sanılmaktadır; söz gelimi Tamil kıyılarında.¹⁴ Ayrıca resim göstererek hikâye anlatma geleneğini İran'da da buluyoruz. Hikâyeyi canlandıran resimler önünde hikâye anlatan *perdadarî*'ler¹⁵, uçuca bir akordeon gibi yapıştırılmış resimlerden oluşan büyük kitaptaki resimleri göstererek hikâye anlatmaya, *Şemail Gerdun*¹⁶ denilir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Bali'de ritüel olarak sunulan *wayang lemmah* gündüz ve perdesiz oynanır. Ayrıca söylemek gerekmez gündüz olduğu için ışık kaynağına da gerek yoktur. Ancak gene de bir perdenin varlığını simgeleştirmek için bir çile beyaz iplik *gedebong*'un otuz santim üzerine bir *dap-dap* ağacının iki dalı arasına gerilir. Burada *dap-dap* ağacının da kutsal ağaç [*kayu sakti*] olduğunu belirtmek gerekir. Bu ağacın yaprakları hayvan, alev ve başta tuhaf biçimlere girmiş kötü-

14 H. Meinhard, "The Javanese Wayang and its Indian Prototype", *Man*, XXXIX/88-108 (Temmuz 1939), ss. 109-111.

15 Bunlar üzerine bilgi için bkz. Menscur Pourmand, "The Dying Art of Storytelling", *Tehran Journal* 10 Aralık 1964.

16 Daha çok bilgi için bkz. Rezvanî, s. 121.

cül ruhlara karşı korunmakta kullanılır. Ayrıca ateş yapmak için iki dalın birbirine sürtülmesinde bu ağacın dalı ve bambu kullanılır. Oyun yerde oynatılır, daha önce de belirtildiği gibi seyirci bulunmaz ve bunu her *dalang* yönetemez. Daha çok anlatı biçiminde gösterilir, tasvirler de anlatıyı resimlemek için kullanılır. Ayrıca göstermelik [*kayon*] de bir kez *gedebong*'a saplandıktan sonra bütün temsil boyunca yerinden oynatılmaz.¹⁷

Bu açıklamalardan da görülüyor ki gölge ve perdeye tasvirlerin bir ışık kaynağı aracıyla gölgelerinin yansıtılması kavramından ne çok ayrılınabiliyor. *Wayang* kavramı gibi bunu *hayal* kavramı ile de gösterebiliriz. Türk gölge oyunu üzerine inceleme yapanları pek çok yanıltan bir sözcük olmuştur *hayal*. Bu sözcüğün Selçuklulara ve Orta Asya'ya uzandığını, aslında XVI. yüzyıldan önce kukla için kullanılmış bu deyiimi, eski metinlerde görüp bunu gölge oyunu sanarak XVI. yüzyıldan önce de Türkiye'de gölge oyununun bilindiğini sanmışlardır.¹⁸ Oysa tıpkı *wayang*'ın kukla ve gölge oyunu dışında bir kavram olarak kullanıldığı gibi *hayal* de böyleydi. Nitekim XV. yüzyılda yaşayan İspanyol misyoneri Pedro de Alcala, Granada (1505) basımlı *Vocabulista Arabigo* sözlüğünde *lu'b-i hayal* veya *el-hayal-i lu'b* karşılığı olarak "başkalarını taklit etme oyunu", *momo contrahezedor* diye göstermiştir.¹⁹ Arap'larla sıkı kültür alışverişi olan İspanyollar Arapça *lu'b-i hayal*'in kendi taklit oyunları olan *momos contrahezedor* ile ilintisini biliyorlardı. Kaldı ki Orta - Asya'da ipli kukla olduğunu kesin olarak bildiğimiz *çadır* - *hayal*'de de "hayal" sözcüğünün kukla için kullanıldığını pek güzel gösteriyor.

Tekniğin herşeyden önce inançlarla nasıl sıkı sıkıya bağlı olduğunu tasvirlerin yapıldığı maddeden başlayabiliriz. Gerçi bu kâğıt, tahta (*wayang kruchil* ya da

17 McPhee, ss. 150-151.

18 Bu konuda daha çok bilgi için bkz. *Geleneksel*, ss. 81-89.

19 R. Dozy, *Supplement aux Dictionnaires Arabes*, Paris/Leyden 1877, I, s. 418.

wayang klitik de olduğu gibi), günümüzde asetat kâğıdı vb. gibi maddelerden olabilirse de en yaygını deridir. Türklerin tasvir yapımında deve derisi kullanmasının nedenleri daha çok pratiktir. Önce daha dayanıklıdır; dokusu renklere daha güzel bir görünüş verir; ancak en önemli neden, daha çok kendi ağırlığı ile dengelenen ve hareket eden tasvirlerin deve derisi gibi kalın ve kolayca eğilip bükülmeyişinin elverişliliğidir. Oysa Asya ülkelerinde kullanılan çeşitli derilerin inançlarla çok sıkı ilişkisi vardır.

Hindularda antilop ve kaplan derisi dışındaki hayvanların deri ve postları kirli kabul edilir. Hindular elleriyle deriden yapılmış terlik ve ayakkabılarına dokunmamalıdır. At binicisi deriden olan eğerin üstüne değmemek için eğeri bezle kaplamalıdır. Gene bir kesim Hindu nasıl olup da insanları korkmadan, iğrenmeden ölü hayvanların derilerinden yapılmış çizme, eldiven gibi şeyleri giyebileceğin anlayamazlar. Kılı kırk yaran bir Brahman yürürken ayağının nereye değdiğine çok özen gösterir. Eğer yanlışlıkla ayağı bir kemiğe, kırık bir cam parçasına, bir deri parçasına değerse yıkanır. Kimi üzerine oturacakları kaplan ya da antilop derisinden yaygıyı yanlarında taşırlar.²⁰ Hindistan'da kral ve tanrı gibi tasvirler çoğunlukla geyik derisinden yapılır, bu derinin söz gelimi sığır derisinden daha soylu olduğuna inanılır. Ayrıca kullanılan derinin öldürülmüş olmayıp doğal ölümle ölmüş bir hayvanın derisi olmasına özen gösterilir.

Thailand'da yıldırım çarpması, ya da ana karnında doğmadan ölüm gibi nedenlerle ölmüş sığır ve yaban sığırının derisiyle yapılan tasvirler kutsaldır. Ayrıca baş oynatıcı *Nai Nang*'ın, ölmüş öğretmeninin ya da ana babasının özellikle ayak tabanlarının derisinden yapılan tasvirler de kutsaldır. Bir ölü erkeğin erkeklik organının derisinden güldürücü karakterlerin alt çenesinin yapılması da yaygındır, böylece *Nang Talung*'un başarısı için bu tasvire nükte ve mizah yeteneği tanınmış olur.

20 Abbé J. A. Dubois-Henry K. Beauchamp, *Hindu Manners, Customs and Ceremonies*, Oxford 1959, ss. 182-183.

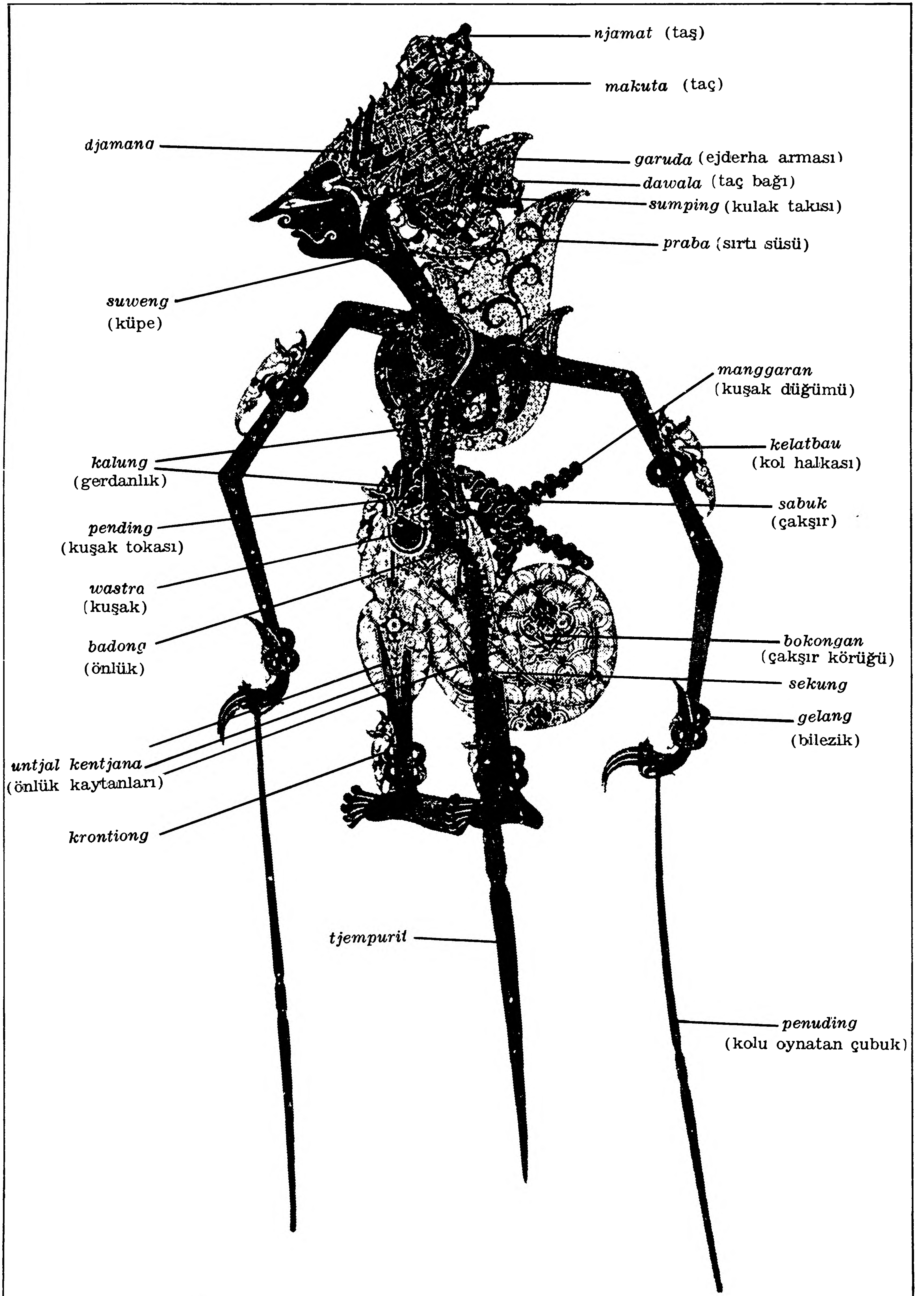
Nang Yai'de de kutsal tasvirlerden tanrılar, kahramanlar ve *rishi*'ler (çilekeşler) altın yaldızla bezenir. Yakarma töreninde bunlar kullanılır, özel bir deriden yapılır, söz gelimi iş sırasında ölmüş ya da yıldırım çarpmasıyla ölmüş inek derisinden. Bunlarla Pra Isualn (Siva) ve Pra Narai (Vişnu) tasvirleri yapılır; kaplan derisinden ise Bharata Rishi, Hint Dansının Ustası Bharata Nataya shastra. Bu derilerin büyü gücü olduğuna inanılır. Hindu tanrıları Vişnu ve Siva ile Rishi'nin özel bir deriden özellikle bakire bir inek olması gerekir. Kimi kez *rishi* için kaplan ya da ayı derisi yeğlenir.²¹



Ravana'nın oğulları.
(Malezya)

Malezya gölge oyununda tasvirlerden bir ikisine *keramat* (arapça Keramat'tan) denilir, bunlar simgeledikleri kişilik bakımından kutsal, tansıklığı olan tasvirlerdir. Söz gelimi Turas, Raden Ino, Pa'Dogo, Wa'lung, Sri Rama, Siti Dewi, Hanuman gibi. Bunlar ötekilerden ayrı durur, *kotak* denilen bezden bir kılıf içinde saklanır, bu kılıftan arada bir çıkarılıp bunlara tütsü yakılır, sunguda bulunulur. Bunları uğur, tılsımı dolayısıyla boynuna da asarlar. Bunların derileri de ilginçtir, çoğunun ensesinde, saçının altında ufacık bir deri parçası gizlenmiştir; *Keramet* buradadır. Bu küçük deri parçası insandan alınmıştır. Yeğin ölümle ölmüş birinin ayak tabanından ya da el ayasından çıkarılmış bir deri parçası. Ancak bunu elde etmek te güçleşmiştir. Söz gelimi cina yet suçundan bir Çinliyi astırmış Sultan, ama bunun ölüsünden deri çalmak çok güçmüş. Bunun yerine yıldırım çarpması ile ölmüş beyaz su sığırı, manda derisi, ya da bir kaplanın alnından alınmış bir parça, ya da geyik derisi de bu amaçla kullanılır. Eğer yeğin bir ölümle can vermiş bir insanın saçlarından bir tutam elde edilirse, bu Semar'ın başına iliştilir, bu da yukarıdaki derilerin işini görür. Ölü yakıldıktan sonra kemik kalıntıları da bu işi görür. Ayrıca bunlar küçük bir torbaya konulup *keramet* figürlerinin bulunduğu kılıfta saklanır. Bura *keramet* diye bilinen yerden alınan bir parça top-

21 Dhaninivat, s. 8.



Bir Wayang Kulit tasvirinin parçaları.

rak, ya da gene böyle bir yerdeki ağacın ince dallarından, yapraklarından bir iki kırıntı konulur.²²

Derinin yanısıra tasvir yapımı ve özellikle boyanmasının da gelişigüzel bir iş olmadığı, hem güç hem de bir takım inançlara, simgeselliğe dayandığını göstermek için Cava'yı örnek olarak seçebiliriz. Cava *wayang*'larının yapımı uzun, çok aşamalı bir iştir. Yapımcı deriyi hazırlayıp, istediği kalınlığa getirdikten sonra tasvirin dış kesimini yapar. Ama asıl önemli ve zor olan içinin işlenmesidir. Saydam olmadığı için iç resmi belirleyecek çizgiler sıra deliklerle yapılır. Bunların oniki değişik türü vardır. Bu arada yüzün özellikle burun, ağız ve gözlerin kesilip oyulması gelir. *Ambedah* denilen bu işlemle tasvi-re can verilmiş olunur. Başlığın çizim ve oyumu, kolun üst kesimindeki bazupend, belden aşağı giyilen *kain* (krallar düzeyinde bu *dodod*'tur), saç süslerin, süslerin, takıların çizim ve oyulması çok zahmetli, her tasvirin toplumsal düzeyi ve işlevine göre ayrı ayrı yapılır, bu ölçüde de büyük ilgi ve beceri isteyen bir iştir.²³ Tasvirlerin kesilip oyulması, deliklenmesi bittikten sonra boyanması kalır. Boyaların hazırlanması üç aşamada yapılır: Boya, tutkal ve karışım. Temel renkler beyaz, sarı mavi siyah, kırmızıdır. Ayrıca tutkal ile tutkalı eritmek için kül suyu kullanılır. Ancak beş rengin ve tutkalla kül suyunun gelişigüzel değil, belirli nitelikleri vardır. Rengnin tam ayrıntısını bulabilmekte, boyaların karışımı [*ngabeni*] aşamasında istenilen renk türlerini elde edebilmek için, karışıma girecek temel renklerin doğru seçilmesi zorunludur. Boyaların hazırlanmasından sonra boyama işlemi de çok aşamalıdır. Önce derinin yüzü zımpara taşı ile düzlenir. Boyama sırası da önemlidir. Önce beyazla bir astar, sonra siyah sürülür. Yıldız boyamada ise altın varaklar kullanılır, bunun kıyılarındaki taşkınlıklar düzeltilir, sonra penbe ya da kırmızı, bunu sarı, açık yeşil, mavi, koyu renklerin sürülmesini, me-

22 Cuisinier, ss. 83-85.

23 Resimlerle bu yapımın bütün ayrıntıları üzerine bilgi için bkz. Mellema, ss. 10-30.

nekşe rengi izler. Bundan sonra kimi yerlerde bu renklerin gölgelemesi yapılır. Gölgeleme olmayacak yerlerde ise buraya noktalama yapılır. Yüzün boyanması ve tasvirin kişiliğine göre en doğru renklerin uygulanması en önemli, özenle yürütülecek bir işlemdir. Bundan sonra düzeltimler, vernikleme gibi son işlemler gelir.²⁴

Burada haklı olarak şöyle bir soru ortaya atılacaktır : *Wayang kulit*'te tasvirler saydam olmadığına, bu nedenle de renkler gözükmeyeceğine göre neden boyamaya böylesine önem verilmektedir? Bu sorunun bir çok yanıtı vardır. Herşeyden önce Asya'da, gölge oyunu tasvirlerine bir oyunun araç ve gereci gözüyle bakılmaz. Bunların kendi başlarına canlı varlıklar olduğuna inanılır. Nitekim ritüellere ayırdığımız bundan önceki bölümde de görüldüğü gibi yalnız oynatma sırasında değil fakat bunun dışında da bu tasvirlerle ilgili inançlar vardır; törenler, ya da başka büyüklük törenlerde geniş ölçüde kullanılmaktadır. Bir başka neden ise, daha önce de belirtildiği gibi, Cava'da eskiden kadınlar perde önünden bunların yalnız perdeye yansıyan gölgelerini seyrederken, erkekler tıpkı bir kukla oyunu gibi bu tasvirlerin kendilerini seyrediyorlardı. Kaldı ki bu bölümde ayrıntılı bilgi verildiği gibi perdesiz ve gün ışığında oynatılan Bali'deki *wayang lemmah* temsillerini de göz önünde tutmamız gerekir. Bir önemli neden ise renklerin simgeselliği'dir. Burada yüze uygulanan renk, gövdeye uygulanan renkten daha önemlidir. Yüzdeki rengin simgeselliği incelemeci Mellema, 155 *wayang kulit* tasvirinde çözümlemiştir.²⁵ Dört asal renk bulmuştur : Kırmızı (ve penbe), beyaz, altın yalnız ve siyah. Bu renklerin simgeselliğini bulmak için incelemeci önce Cava gölge oyununun geleneksel oyun yeri üzerinde duruyor. Bunun için kralın ve seçkin, yüksek sınıftan Cavalıların oturduğu konaklardaki bir çeşit bizim harem - selamlık bö-

24 Bütün bu işlemlerin en ince ayrıntılarına varıncaya resimlerle açıklanmaları için bkz. Mellema, ss. 30-44.

25 Çok geniş ve ayrıntılı durulan bu konuyu özetlemekle yetiniyoruz. bkz. Mellema, ss. 58-77.



Yogyakarta'da bir Wayang temsili. Erkekler perde gerisinde

lümlemesi göz önünde tutulmuştur : Bu da kadınların bulunduğu kesimdeki iç odalar (*dalem*) ile erkek konukların alındığı sayvanlı veranda, *Pendapa* arasındaki *Pringgitan* denilen bölmedir. Bu bölümleme kralın sarayında erkeklerin kesimi Doğuya kadınların kesimi ise Batıya yönelikti. Perde bu iki resim arasındaki *Pringgitan* denilen ara bölüme yerleştirilirdi. Erkekler kesiminde oturan *dalang*'ın böylece arkasını Doğuya ve erkek seyirciye çevirir, yüzü ise kadınlar bölümüne ve Batıya yönelikti. İnanca göre asıl güç Doğudan gelmektedir. Herşeyden önce güneş buradan doğar, uyuyanları uyandırarak dünyaya yeni bir yaşam verirdi, Buna karşıt ve eşit olan tek güç Toprak Tanrısı [*Bupati*] ve örneğin Kraldı. Bu bakımdan bu yönelim yalnız Kralların oturdukları yerdeydi. Kralın altındaki soyluların, seçkinlerin oturdukları yerler kuzey - güney eksenini üzerinde yapılırdı. Böylece erkekler kesimi Kuzeyde, kadınlar kesimi Güneyde olurdu. Nitekim *Pringgitan*'da bulunan *dalang*'ın arkası ku-

zeye dönük ve yüzü güneye yönelik olurdu. Bu durumda *dalang*'ın solunda Doğu, sağında ise Batı bulunurdu. Oyunda kullanmadığı tasvirlerden soluna koydukları kırmızı yüzlü kaba tasvirlerdir. Sağında ise siyah yüzlü ince soylu tasvirler durur. Gerek kralın, gerek soyluların oturdukları düzene göre *dalang*'ın solu Doğu ve Güney, sağı ise Batı ve Kuzey olmaktadır.

Bu düzende bütün bir yaşam felsefesi görülmektedir. Evren üst, orta ve alt olmak üzere dikey olarak üç kesime ayrılır. Üst evren, yüksek, aydınlık ve genç, alt evren aşağı, karanlık ve yaşlıdır. Bu ikinci ayrımda Yaşlılık solda, Gençlik sağdadır. Söz gelimi soytarı Semar soldadır, Pandava kardeşler sağdadır. Bu dikey ayırmadan sonra evrenin yatay ayrımı ise pusulanın dört yönüne görür. Bu dört yönün kesiştiği merkezde bunları birleştiren yüce birlik vardır. Ancak renklerin simgeselliğine göre burada bir çelişki karşımıza çıkıyor. Pandava kardeşler, Rama, genç kuşak olduğuna göre aynı zamanda açık ve aydınlık kümede olması gerekir, oysa bunların yüzleri siyaha, ya da koyu renklere boyalıdır. Bir başka çelişki ise Rama ve Pandava kardeşlerin halkın sevdiği, duygudaşlık beslediği kişiler olmasıdır. Oysa Batı ve Kuzey Cava gökbilim inançlarına göre uğursuz ve uygun olmayan yönlerdir. Ancak gölge oyununda ahlâk değer yargılarına göre, iyi kötü gibi ayrımlardan kaçınmak gerektir. Söz gelimi Cava gölge oyununun en sevilen kişisi Semar'ın solda olduğu için onun kötü olması gerekmez. Dört renge yeniden dönersek kırmızı ve beyaz güç ve yaşam, kara renkler ise yokedici ve ölüm anlamındadır. Burada siyahın yas rengi olarak düşünülmemesi gerekir. Ölümü yokoluş olarak düşünürsek gerçekten siyah yas rengidir. Ancak ölümü, bir varoluştan ötekine, ya da daha yüce, arı bir dünyaya göçüş olarak düşünürsek beyaz daha uygun bir renk olur. Nitekim Çinlilerde yas rengi beyazdır. Çünkü Budhacı inanca göre ölüm yalnızca yeni bir varoluşun başlangıcıdır.

Thailand'da Doğu başlangıç ve yücelme, Güney mutluluk ve yaşam, Batı - Kuzey yokediş ve ölümdür. Ayrı-

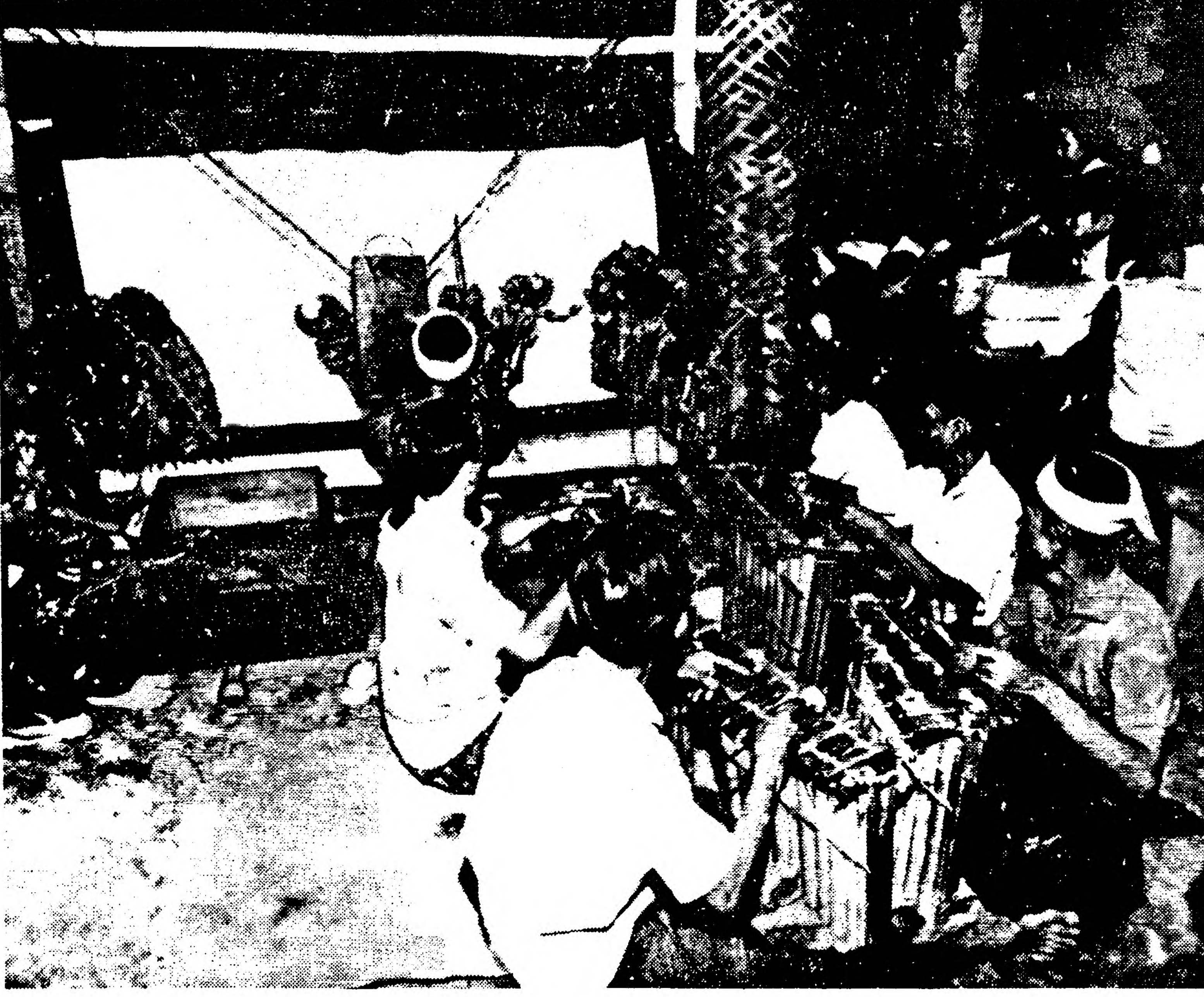
ca gene Thailand'da Doğu ve Güney erkeksi, güçlü ve dünya zevklerini simgeler. Bundan başka dört gezegenle de eşitlikleri vardır. Jüpiter = Doğu, Mars = Güney, Venüs = Batı ve Satürn = Kuzeydir. İslamın girişiyle bunların Arapça adları aynı sırayla Müşteri, Merih, Zühre, Zuhâl'dır. Böylece gölge oyununun yüzlerindeki renkleri bu dört gezegenin karşılıklarına göre yapılacak kümelemeye göre tasvir kişilerinin karakterlerini de kümelemek, böylece renklerle karakterleri arasında ilişkiyi belirlemek yolu açılır. Buna göre :

- 1) Jüpiter = Müşteri beyaz renkle gösterilir, her türlü özdeksel ve gelişimdir.
- 2) Mars = Merih kırmızı renkle gösterilir, varoluş için savaş, tutkunun güttüğü istemdir.
- 3) Venüs = Zühre sarı renkle gösterilir, özdeksel ve tinsel uyumu gösterir. Burada estetik değerler vardır. Ardjuna karakteri buraya girer.
- 4) Satürn = Zuhâl siyah renkle gösterilir. Özdenetimi, yasalara, kurallara uygunluğu, dengeliliği simgeler. Kresna ve Yudisthira buraya girer.

Daha önce de gördüğümüz gibi *wayang* perdesinin yönünde Bali'deki uygulama da bu söylenenlere uymaktadır. Bali'de *wayang*'ında da perde ve *dalang* ya kuzeye ya da doğuya yönelik olmalıdır.²⁶

Bali'de *wayang*'ın tekniğinin eğitim ve öğretiminde de simgesellik önemli yer tutar. Bali *wayang*'ının hem gizemci simgeleri içeren, hem de teknik bilgiler, korunması için dua formülleri veren "Wayang'ın Yasaları" [*Dharma Pawayangan*] çok eski bir kitaptır. Her *dalang*, eğitimi için bu kitabı okur. Bali felsefesine göre her insanın iki gövdesi vardır : Özdeksel gövde [*sarira stula*] ve tinsel gövde [*sarira suksema*]. *Dalang*'ın tinsel gövdesinin çeşitli yerlerinde *wayang*'ın çeşitli öğeleri bulunmaktadır. *Dharma Pawayangan*'a göre :

26 McPhee, s. 187.



Bali'de bir Wayang gösterisi

Oynatma kulübesi [*keropak*] bağırsaklarının içindedir.

Tokmak [*chepala*] ayağındadır.

Tasvirin tutamağı parmaklarındadır.

Perde [*klir*] kalın bağırsakları örten zardadır.

Perdenin takıldığı sopalar kemiklerdedir.

Perdeyi bağlayan ip sinirlerdedir.

Lamba gözlerin yuvasındadır.

Kandilin yağı yağlardadır.

Fitili kemiğin iliğindedir.

Ateş karaciğerdedir.²⁷

Sönmüş ateş safradadır.

Alev çıkaran harlı ateş akciğerdedir.

Kalın ses [*suara agong, perekasa*] karaciğerden gelir.

27 Bali'de karaciğer kalbin yerini almaktadır, duyguların kaynağıdır.

Hafif ses (*suara alus*) safradan gelir.

Yiğitsi, açık seçik ses (*suara galak-amanis*) akciğerden gelir.

Tiz ses (kadın sesi) [*suara alit*] aşk tanrıçası Semara'nın esinlediği düşüncelerden gelir.

Delem'in yeri akciğerin takılı olduğu yerdir.

Wredah'ın yeri böbreklerin takılı olduğu yerdedir.

Tualen'in yeri karaciğer'in takılı olduğu yerdir.

Mangut'un yeri safranın takılı olduğu yerdir.

Kutsal *wayang* akciğerdedir.

Kutsal bellek karaciğerdedir.

Solda bulunan *wayang* tasvirleri karaciğerde, sağdakiler ise safradadır; göstermelik ağaç [*kayon*] akciğerin ortasındadır. *Dalang*'lık ta akciğerin ortasındadır. *Wayang*'ın tanrısı Iswara'nın yeri kalbtedir. Yönü Doğu [*purwa*] rengi beyaz, hecesi solukla içeri çekilen ve dışarı verilen tüm seslerin özü *mang*'dır.

Mangku dalang'ın söz tanrıları *gun*lardır :

Sanghyang Guru düşüncedir.

Sanghyang Saraswati dilin dibindedir.

Sanghyang Kawiswara duyulan sestedir.

(Burada bir sözün tasarısını, oluşumu ve söyleniş sırayla belirtilmektedir) *Dharma Pawayangan*'dan bir başka yerde ise perde göğe, muz kütüğün yeryüzüne, kandil de güneşe benzetilmektedir.²⁸

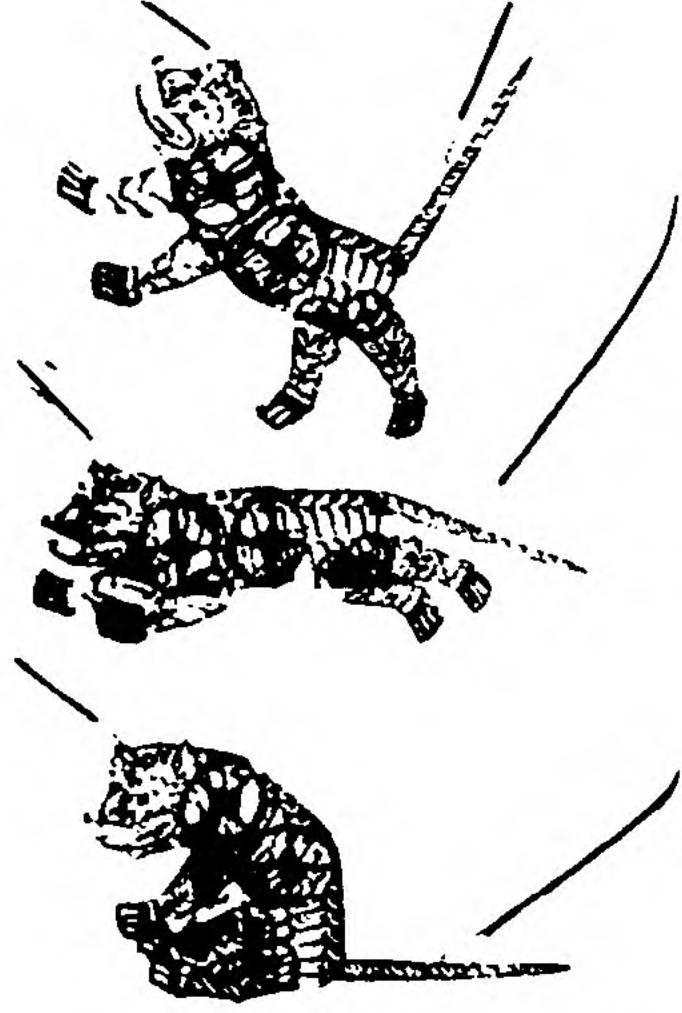
Tekniğin daha pek çok çeşitli yönleri vardır.²⁹ Perde, oynatma çubukları ve tekniği, aydınlatma, müzik eşliği vb. gibi. İlerde her gölge oyunu ülkesine ayırdığımız bölümlerde bu ülkenin tekniği üzerine de bilgi verileceği için burada bu konuyu yeniden ele almıyoruz. Ancak tekniğin inanç ve kültürle de ne denli ilintili olduğunu örnekliyoruz. Söz gelimi ışık kaynağı bile bu inançlara sıkı sıkı-

28 McPhee, ss. 185-86.

29 Gölge oyunu tekniği üzerine çeşitli kitaplar vardır. Kanımızca dostumuz Dr. Max Bühmann'ın *Das farbige Schattenspiel. Besonderheit-Technik-Führung* (Bern 1955) adlı kitabı en iyisidir.

ya bağlıdır. Nitekim British Museum'daki Cava gölge oyunu koleksiyonu içinde aydınlatma kaynağı olan yarım metre boyunda maden kap *garuda* denilen bir mitologya kuşunu göstermektedir.³⁰

Perde de gerek kuruluşu, gerek boyutları ülkeden ülkeye değişmektedir. Söz gelimi Malezya ve Bali'de perde yere dik açıyla gelmez, eğiktir. Tasvirlerin de boyutları çok değişiktir. Ayrıca Thailand'ın *nang yai*, Kambodya'nın *nang sbek* adlı gölge oyunu tasvirleri hem çok büyük, hem de oynatışları çok değişiktir. Burada tasvirler kadar bunları oynatanların hareketleri de aynı ilgiyle seyredilir. Perde önünde ve arkasında oynatılır. Hele çatışma, çarpışma sahnelerinde seyirci bunları iki düzlem kesiminde seyreder : Yukarı kesimde tasvirlerin hareketi, aşağıdaki kesimde bunları oynatanların hareketleri. Burada çeşitli renkli resimlerini verdiğimizize göre, resimlere bakarak da bu anlaşılacaktır. Tasvirlere takılan sopalar da büyük değişiklikler gösterir. Gerek Çin gerek Karagöz'ün hareket olanakları çok zengindir. Söz gelimi resimlerde de görüldüğü gibi bir kaplanın çeşitli hareketler yaptığını görüyoruz. Sopaların bağlantı noktaları, ayrıca tasvirdeki eklemli yerlerin özellikleri hareket üzerinde de etkili olur. Çeşitli sopaların düzeninin yanısıra ip te kullanılır. Asya gölge oyununda ipin kullanılışı daha çok Malezya'da ve Siam'da görüldüğü gibi tasvirin ağzını ya da bacak ve kollarını hareket ettirmek için kullanılır. Bir yay ile ipin çektiği kesim ipi gevşetince yeniden eski yerini alır. Avrupa gölge oyununda hele günümüzde çok yeni teknikler geliştirilmiştir. Söz gelimi bunlardan Otto Kraemer'in gölge oyunu iple oynatılan bir gölge oyunudur.³¹ Tasvirler yassı tahtadan kesilmiştir, bunlar perdenin dibinden ray gibi yuvalar üzerinde kaydırılarak getirilir, parmaklara takılı ipleri aşağıdan gevşetince bir yay (çoğunlukla bir lastikle) ile



Çin tasvirinde devinim olanakları.

30 bkz. Jeune Scott-Kemball, *Javanese shadow puppets*, London 1970, s. 35.

31 Otto Kraemer gölge oyunu tekniği için bkz. Otto Kraemer, *Technick des Figurenthaters*, Bochum 1975.

eski yerini alır. Bu arada bu teknikte ilginç bir buluş tasvir dansederken iki ayağını birden havada tutabilmesidir. Türk gölge oyunu için destek çubuk yere yatay olduğundan bir güçlük yoktur. Oysa Kraemer'in tasvirlerinde tasvirler tabandan destek almaktadırlar. Eğer iki ayağını kaldırır, bunları tutan bir destek olması gerekir, oysa bu desteğin de gölgesi gözükceğinden oyunun yanılması bozulacaktır. İşte Kraemer tasviri bu durumda plexiglass gibi saydam bir destekle tutmaktadır. Bunun gölgesi olmayacağından tasvirin iki ayağı da yukarıya kaldırılabilir.³² Kraemer'in tasvirleri omuzlarını, ağızlarını, gözlerini de oynatabilmektedir.

Daha önce de belirtildiği ve örnekler verildiği gibi Türk gölge oyunu tekniği XVI. yüzyılda Mısır'dan Türkiye'ye gelmiş olmakla birlikte, büyük bir olasılıkla da Mısır'a Asya'dan, özellikle Cava'dan gelmiştir. Bu bakımdan teknik bakımından yüzyıllar boyunca Türk gölge oyununda Asya gölge oyununa benzerlikler varsa, bunların dolaylı da olsa bize Cava ve Cava'nın komşu bölgelerinden gelebileceği sonucuna varabiliriz. Daha önce bu konuda verdiğimiz ve ayrıca ileride vereceğimiz örnekler dışında bu benzerlikleri daha çok teknik bakımından aşağıda göstermeye çalıştık;

1) Güney Doğu Asya'da oynatıcı *dalang* tektir. Yardımcılar ve çalgıcılar da olmakla birlikte sözün, sesin yaratıcısı, oynatıcısı, yöneteni, oyunların yaratıcısı hep *dalang*'ın kişiliğinde toplanır. Daha önce Hindistan'dan gölge oyunu oynatıcısının çok yönlü olduğunu belirtirken de bunu örneklerle göstermiştik. Türk gölge oyunundaki oynatıcı ya da hayalci de böyledir.

2) Türk gölge oyununda henüz işlevi tam olarak açıklanmayan, oyun başlamadan perdeye konulup, başlayacağı zaman kaldırılan *göstermelik* ile Cava ve Bali'de *kayon* ya da *gunungan*, Malezya'da da *pohon beringin* denilen benzeri tasvirle yakın ilişkisi olduğunu ileri sürebiliriz. Önce *gunungan* ya da *kayon* üzerine bilgi ve

32 Kraemer, s. 37.

relim, *Gunungan* yaşamı bütün görünüşleri ile canlandırır. Yukarısı bir yaşam ağacının dallarıdır, alt kesiminde yarı kapalı kapının iki kanadında adları Tjinkara Bala ve Bala Upata olan iki dev vardır. Yaşam ağacının kökleri yaşamı, Tanrı'yı simgeler, bu kapının arkasındadır. Bunların açlık ve seksi canlandırdığı sanılmaktadır. Genel olarak bu insanın ancak bedensel gereksinmelerini karşıladıktan sonra Tanrıyı görebileceğini simgeler. Görünür olan boş şeylerdir, bunlar da yaşama ağacının dallarındaki maymunlar ve kuşlarla simgelenir. İki yılan ve iki büyük hayvanın dövüşmesi iktidar ve güç denetlenmezse barışı tehlikeye sokacağını simgeler.³³

Her oyunun sonunda sağdakiler, soldakiler üzerinde zafer kazanırlar. Soldakiler insanoğlunun evrimi tamamlamaları böylece sona erecekleri, sağdakiler ise bunun yerini alacak olanlardır. Hiç birşey bu süreci değiştiremez. Bu gideceklerle gelenler arasında *gunungan* vardır. İki yan arasında gerilim olduğunda *gunungan* sağa geçirilir. Bu kozmik süreçte günümüzün insanı eyleme katılmaz, seyircidir. *Gunungan* perdeye oyun sırasında geçirilince doğanın güçlerini canlandırır. Ateşi gösterince kırmızı boyalı yüzü ışığa döndürülüp dik tutulur, suyu göstereceğinde yatay ve kırmızı yüzü perdeye doğru çevrilir, fırtına da ise dalgalandırılır, eğik tutuluşu ise gerilim ve kararsızlığı, titreşimi coşkunuğu gösterir. Kimi de heyecan içinde olan bir karakteri göstermek için bu tasvire *gunungan*'ın gölgesi düşürülür. Perde aralarında ise *dalang* oyunu anlatırken ya da oyunun sonunda perde ortasında tutulur. Endonezya gölge oyununda *gunungan* ve bir orduyu gösteren *rampokan* çeşitli renkler yerine bir yüzleri kırmızıya boyanmıştır.³⁴

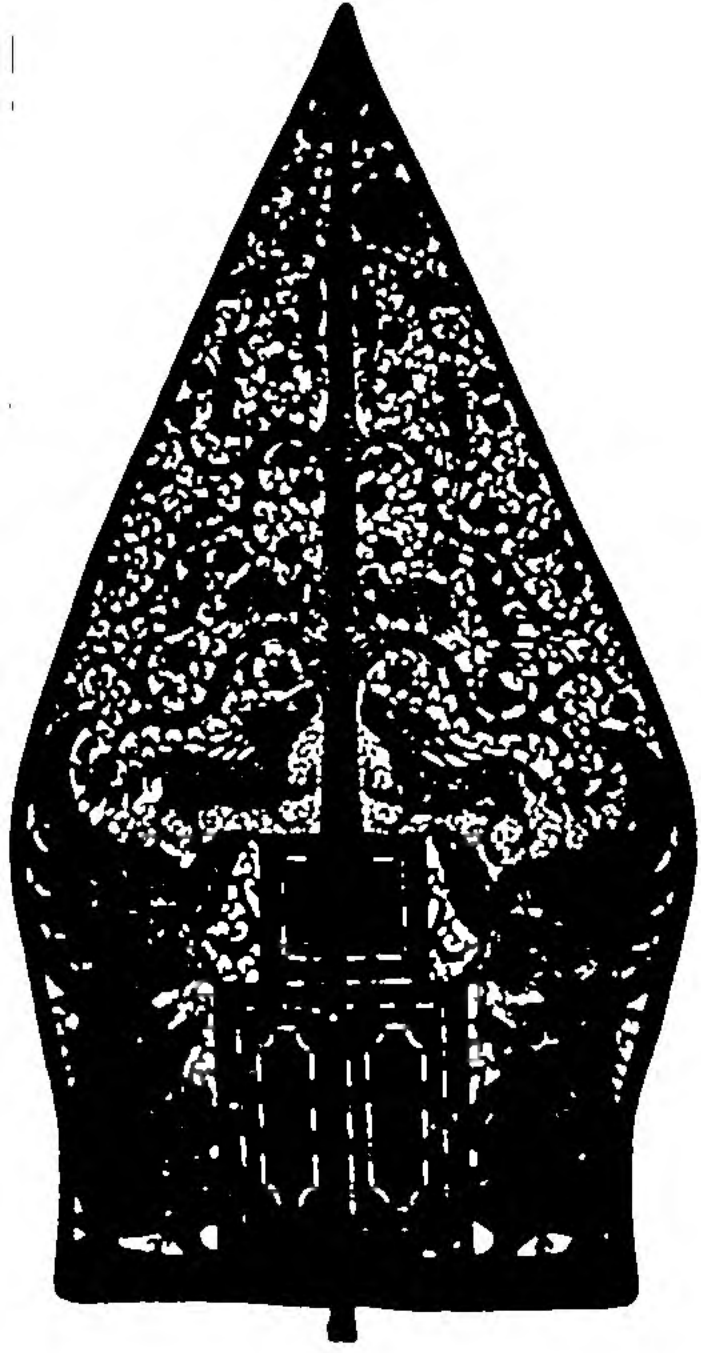
Bali'de oyunun ritüel olan başlangıcında derin anlamı olan bir göstermelik konulur, buna *kayu* [=ağaç]'dan *kayonan* ya da *kayon* denilir. Yumurtamsı biçimde bir ağacı andıran bir tasvirdir. Bunun tabanında *Meru* ya da *Muha-*



Malezya göstermeliği.
(Pohon Beringin)

33 Ulbricht, ss. 6-7.

34 Ulbricht, ss. 20-21.



Cava göstermeliği)
(Gunungan ya da kayon)

meru denilen tanrılar dağı ya da atalar cenneti bulunduğundan buna *gunung* [= dağ]'dan *gunungan* da denilir. Oyun süresince *kayon* rüzgârı, ateşi, suyu, dalgalandırıldığında da bu öğelerin huzursuzluğunu gösterir. Ancak asıl işlevi oyunun başında derin anlamı olan simgesel değeridir. Ayrıca bir sahnenin değişmesinde, bölüm aralarını, sonunda oyunun bitimini belirtir. Bundan başka ölümsüzler krallığı *wayang*'ın olağanüstü dünyasını canlandırır. Bu müzikle çevrilir, yok olup yeniden gözükür, döner. Bir çeşit gizemci dans gibidir. Çoğu kez kitaplarda Bali *kayon*'unun yer alan resimleri yanlış gösterilir. Gerçek olanı soyuttur; dallarında yapraklarında kuş ve başka hayvan yoktur.³⁵

Bu açıklamalardan sonra göstermeliğe dönelim. İki çeşit göstermelik olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan birincisi dalyan, kahve dövücülerin iş yeri, Şirin'in köşkü vb. gibi oynanan oyunla bir ilişki kurabildiğimiz, daha çok dekor yerine geçen bir göstermelik. Bir de limon ağacı, deniz kızları, korkunç canavarlar, söylence kişilikleri gibi oyunla doğrudan doğruya ilişki kuralamayan göstermeliklerdir. Gerçi bunların, fasılla ilişkisi kurulamaz demekle birlikte, bundan şu da anlaşılabılır : Belki bu tür göstermeliklere bağlı fasıllar vardı, ama bu fasıllar elimize ulaşmamakla ya da unutulmuş olmakla birlikte, buna bağlı göstermeliğin yapımının geleneği sürdürülmüş olabilir. Buna Topkapı Sarayı koleksiyonunda bulunan iki ordunun karşı karşıya çarpışmasını gösteren göstermeliği örnek verebiliriz.³⁶ Biz bunu *Hamzaname*'den Hamza'nın oğlu Bedi ile Kasım arasındaki savaşı olarak nitelendirdik. Çünkü *Hamzaname*'nin bu oluntusu meddahlar arasında çok anlatılıyordu³⁷; Meddah dağı ile Karagöz dağı arasındaki yakın ilişki düşünülünce, bunun da Karagöz'de oynatılmış olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Ayrıca bu göstermeliğin yapımı bize bir de Cava'daki gölge oyununda bir orduyu gösteren

35 McPhee, ss. 153 ve 194.

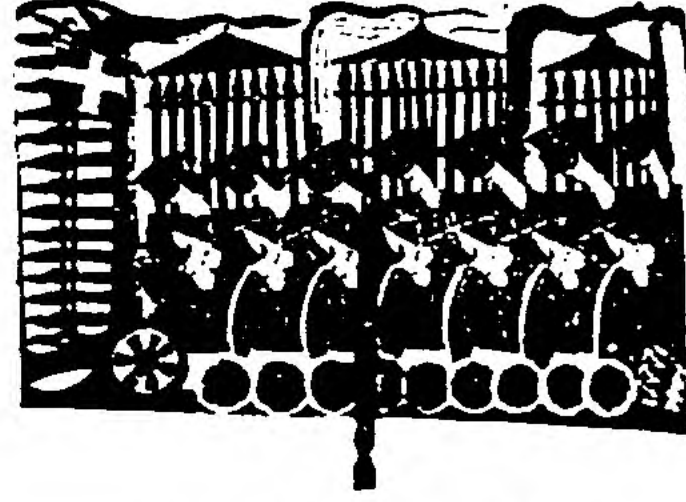
36 Bu göstermeliğin renkli resmi için bkz. And, *Karagöz*, XI/79.

37 bkz. *Geleneksel*, ss. 45, 69-70.

dikdörtgen biçiminde *rampokan* denilen türdeki tasviri de anımsatmaktadır.

Ancak *gunungan* ya da *kayon*'u andıran iki Türk göstermeliği bize Türk ve Asya gölge oyunu arasındaki ilişkiyi daha iyi kurdurabilir. Bunlardan birincisi Topkapı Sarayı koleksiyonunda bulunan³⁸ bir göstermelikte bir büyük selvi ağacı, çeşitli bitkiler arasında iki yanda zincire vurulmuş bir aslan ile bir geyik, bir de yukarıda dalların arasında büyük bir kuş görülür. Bundan başka bir de açılıp kapanabilen bir kapı bulunmaktadır. Bütün bu sayılanlar yukarıda betimlediğimiz *gunungan*'a uymaktadır. İkinci göstermelik ise, örneğin gerek özel koleksiyonumuzda bulunan gerek Hamburg koleksiyonunda bulunan vak-vak ağacıdır. Vak-vak ağacı göstermeliği bir yandan *Binbirgece masalları*'nda *Bulûkiye'nin serüvenleri*, *Basralı Cevahirci Hasan* masallarında vak-vak ağacına anıştırma yapmaktadır. Yemişleri insan başına benzeyen ve yere düşünce "vak vak" diye ses çıkaran bu ağaç³⁹ gibi yaşam ağaçlarının ya Madagaskar ya da Sumatra'dan çıktığını, ayrıca Cava oyunundaki göstermeliğin de yaşam ağacını canlandırdığını gözönünde tutunca, eski fasıllarda da bu türlü bir konunun kullanılmış olabileceğini düşünebiliriz. Kaldı ki, *Kanlı Kavak*'daki ağaç da tılsımlı bir ağaçtır. Bu ağaca İslâm minyatür geleneğinde de raslanır. Üzerinde hayvan başları bulunan, konuşan ağaca, *Acayib-ül-Mahlûkat*'ta Musa İbni el-Mübarek'in Vakvak adasına gidişinde, *Şehname*'de ise Iskender'in konuşan ağaçla karşılaşmasında raslanır.

Karagöz'deki göstermelik *gunungan*'ın yukarıda saydığımız çeşitli işlevlerinden yalnız birini karşılamaktadır. Bu da oyunun başlangıcını belirlemek, seyirciyi oyunun büyüğü yanılısına dünyasına hazırlamaktır. Ancak belki geçmişte göstermeliğin başka işlevleri de vardı. Ayrıca oyun başlayacağında *na'reke* eşliğinde Kara-



Rampokan (Cava)

38 Biz'im Saray Bahçesi diye resim altı koyduğumuz bu göstermeliğin renkli resmi için bkz. And, *Karagöz*, XII/73.

39 Bu konuda kaynaklar için bkz. N. Martinovich, "Talking Tree" *J.R.A.S.*, 1939, ss. 611-612.

gözcü göstermeliği perdeye ilâştiren iğneyi çıkararak eliyle hafifçe dalgalandırarak ağır ağır perdeden kaldırır. Bu da *gunungan*'a yaptırılan çeşitli hareketlerden birini andırmaktadır.

3) Daha önce de belirttiğimiz gibi, ilerde de daha çok bilgi verileceği gibi Türk gölge oyununda fasıl başlamadan önce kısa bir ön oyun oynanırdı. Burada kedi ile fare, yılanla yırtıcı kuşun köpekle kedinin savaşı canlandırılırdı. Bu tür oyunlar (Thailand'da beyaz ve siyah maymunlar ön oyunu gibi) Güney Doğu Asya'da bulunduğu gibi Çin'de de vardır. Söz gelimi Çin'de ilerde bilgi verilecek *Turna ile Kaplumbağa* oyunu gibi.

4) Karagöz oyunlarının konusu nereden alınırsa alınsın, ister kendine özgü oyun dağarı, ister *Ferhad ile Şirin*, *Leyla ile Mecnun* gibi Doğunun romantik aşk hikâyeleri olsun, Karagöz ve Hacivat (ve kimikez de onların çocukları, kardeşleri, karılarından oluşan aileleri) her oyunda görülür. Bunun gibi söz gelimi Bali'de Cava'daki bunların karşılığı eksen güldürü kişiler Tualen (ya da Malen), Wredah, Delem ve Sangut (ya da Mangut) da oyun ister Hindu ister Endonezya kaynaklı olsun, her oyunda bulunurlar. Kimine göre Wredah, Tualen'in oğludur. Oyunun yüceltici ve soylu yanına karşı bunlar özbekçi, halk görüşünü yansıtan karakterlerdir. Şişman, kısa boylu, iri göbekli olan Tualen, tıpkı Karagöz gibi yüksekten atan, soyluluk taslayan, oyun kahramanlarına gerçeği gösterir, onların ayaklarının yere basmasını sağlar, balonlarını söndürür. Ayrıca Karagöz - Hacivat karşıtlığı gibi bir yanda Tualen ve Wredah, öte yanda Delem ve Sangut olmak üzere çatışma durumundadırlar, sonunda hep Karagöz'ün Hacivat'ın yenilgiye uğratması gibi birinci çift, ikincileri yenik düşürürler. Bu dörtlünün önemi çok büyüktür, temel konuyu halkın gözünde silik bırakır. Halk hep bunların çıkacağı sahneyi sabırsızlıkla bekler.⁴⁰ Cava'da bunların karşılığı başta Se-

40 McPhee, ss. 154-55.

mar olmak üzere Garenk, Petruk, Bagong, Togog ve Sarawita'dır. Bu soytarıların Hindistan, Thailand ve Malezya'daki karşılıklarını ilerde bu ülkelere ayrılan bölümlerde göreceğiz.

5) Güney Doğu Asya gölge oyununda temsilin başında uzun bir öndeyiş kesimi vardır. Burada çeşitli dualar, yakarışlarda Tanrılara, krallara, öğretmenlere şükranında bulunulur, özellikle oyunun ilk yaratıcısı ya da bulucusuna övgüde bulunulduğu gibi, teknik bilgiler, oyunun anlamı, felsefesi, simgeselliği belirtilir. Bunun gibi Karagöz'ün de *mukaddime* bölümünde özellikle perde gazelinde oyunun bir öğrenek yeri olduğu felsefi ve tasavvuf anlamı, kurucusunun Şeyh Küşteri olduğu belirtilmektedir. Ayrıca teknik bilgi de buluruz : Örneğin "on iki bend ile bağlı", "on iki tır ile bağlı" deyimleri birer Bektaşî simgesi olabileceği bir yana ayrıca eski Karagöz perdesinde *ayna* denilen beyaz kesimin çerçeveye dikilmeyip on iki ilik düğme ile tutturulduğunu belirttiği gibi, "çar gûşe hayme" ve "çadır" deyiminin de kukla için olduğu kadar Karagöz'ün perdesi için de kullanıldığını göstermektedir.

6) Oynatma tekniği ve oynatma çubukları bakımından Karagöz Asya gölge oyunlarından ayrılır, bir bakıma da kendi türünde tektir. Karagöz'de tasvire dikey açı yapan ve yere yatay çubuklarla oynatılmasına karşın, Asya gölge oyununda bir eksen destek çubuk, bunun yanı sıra da özellikle kolları oynatmak için düşey çubuklar bulunur. Güney Doğu Asya'da eksen destek çubuğu perdenin dibindeki bir muz ağacı kütüğüne saplanır. Yalnız ilerde de görüleceği gibi Taiwan'da bir tür gölge oyununun çubukları Karagöz'ünkine çok benzer. Ne var ki bu ikisi arasındaki ilişkiyi saptamak şimdilik olanaksızdır. Karagöz'ün tasvire dik açıda yere yatay çubukların dışına çıktığı iki durum vardır ki bu iki durum onu Asya gölge oyununa yaklaştırmaktadır. Bunlardan birincisi *hayal ağacı*'dir. Bunlar Y biçiminde çatal çubuklar olup, Karagözcü ikiden çok tasviri aynı za-



İki tasvirli bir çağcıl gölge oyunu.

manda oynatamayacağı için⁴¹ perdede kımiltısız kalacak tasvirlerin çubuklarını bu çatal çubukların çatalı içinde yatay olarak yatırır, bu hayal ağaçlarını da perdenin dibindeki peş tahtası denilen rafın üzerindeki deliklerden düşey olarak sokup yerleştirir. Tasvirlerin perdeye yapışması için de göğsü ile bu yatay çubukların uçlarını perdeye doğru iterek öyle tutar. Bunlar perde kımiltısız dururken boşta kalan iki eliyle de hareket edecek tasvirleri oynatabilir.

Yatay çubuk düzeninden ayrılan ikinci durum ise *fır döndü*'dür. Karagöz'de çubuklar tasvire dik açıda saplandığı için tasvirin yüzü hangi yöne (perdenin sağı ya da solu) doğru dönükse, bu yönden ters yöne dönüş yapamazlar. Soldan giren bir tasvir çıkışında gene soldan geri geri gitmek zorundadır. Ya da gene soldan giren bir tasvirle konuşması gerekirse yüzünü ona dönmeden arkasına konuşmak zorunda kalır.⁴² Gerçi bu oyunun

41 Ancak kimi Karagözcüler eskiden ikiden çok tasviri zamandaş olarak oynatabiliyorlardı. Söz gelimi günümüzde tek tasvir yapımcısı sayın Ragıp Tuğtekin'in belirttiğine göre Seraskerkapılı Yoklamacı Tecelli Bey sol eli parmaklar arasında dört görüntü tutar, konuşan tasvirleri sağ eliyle hareket ettirmiş. Dört, altı, ondört, onaltı değnekle Karagöz oynatanların bile bulunduğu bildirilmektedir. bkz. *Ortaoyunları*, Haftalık Mecmua Yayınlarından, On Birinci Kitap, İstanbul 1927, s. 20.

42 Aslında Avrupa gölge oyununda kimi gölge oynatıcıları tasvirin başını sağa ve sola döndürebilecek teknikler geliştirmişlerdir. Söz gelimi daha önce sözünü ettiğimiz Otto Kraemer'in gölge oyununda baş ters yöne döndürülebilmektedir. Buna "Janus başı" adını veren Profesör Kraemer bunu şöyle açıklamaktadır : Tasvirin iki başı vardır. Biri sağa, öteki sola bakmaktadır. Yüzlerden biri gözükür, öteki ise tasvirin saçı ya da başlığı arkasına gizlidir. İpleri çekince baş ortaya çıkar, görünür baş onun yerini alır. bkz. Kraemer, as. 55-57. Aslında söz konusu baş olunca, Karagöz'de çok daha ilginç bir yöntem vardır. Bu da cadıların başlarını eşek başına dönüştürdükleri Çelebi ile Zenne'de görülür. Bu düzende, biri yukarıda öteki aşağıda tek parça deriden yapılmış iki baş vardır. Bu ortasından tasvirin boynunda bir eksende dönebilmektedir. İnsan başı görünürken, eşek başı tasvirin göğsünde gizlidir. bu parça sert bir hareketle 180° döndürülünce, bu kez insan başı gizlenir, eşek başı ortaya çıkar. Tokyo'daki Uluslararası Asya Gölge Semî-

bir kuralıdır, aslında Güney Doğu Asya tasvirlerinde de bu dönüşler yoktur. Ancak Türk Karagözcüsü buna da bir çözüm bulmuştur. İki yanlı dönmesini istediği tasvire Çin gölge oyununda olduğu gibi ucu kıvrık br telle sonuçlanan bir çubuk geliştirmiştir. Bu çubuğun ucundaki kıvrık tel, tasvirin sırtında bulunan ufak bir deri yuvaya sokulur. Ters yöne döndürölmek istenince bileğin birden sert bir hareketi ile menteşe ekseninde dönen kapı gibi tasvir ters yöne dönebilmektedir. Gerek kendi özel koleksiyonumuzda, gerek Topkapı ve Hamburg koleksiyonlarında bu türlü *fır döndü*'lü tasvirler vardır.⁴³

neri'nde TV için hazırlanan filmde perde arkasından bu tasvirin işleyişini gösterdiğimde, orada bulunanlarca çok beğenilmiş, ilginç bulunmuştu.

43 bkz. And, *Karagöz*, sayfa 31'deki resimle 55 no. lu renkli resim.

ASYA'DA GÖLGE OYUNU

VI. GÜNEY ASYA : HİNDİSTAN

Hint kültürünün özellikle Güney Doğu Asya gölge oyununu ne denli etkilediğini giriş bölümünde uzun uzun anlatmıştık. Ancak Hindistan'da eskiye uzanan bir gölge oyunu var mıydı? 1964 yılında Hindistan'a yaptığım bir gezide hep bu soru için kaynak araştırdım. Konferans verdiğim Delhi'deki Tiyatro Enstitüsü'nde tanıştığım tiyatro tarihçileri bu konuda bana bir kaynak gösteremediler. Hindistan'ın en saygıdeğer ve Hint kültür kalkınmasında katkıları olan Hint El Sanatları Kurumu'nun başkanı Bayan Kamaladevi Chattopadhyaya ile tanıştım. Bu bölümün sonunda gölge oyununun yeniden canlandırılmasında katkılarına da değinilecek olan Bayan Chattopadhyaya bana kitaplarını imzalayarak verdiği gibi, birlikte Delhi'den Bombay'a uçtuk. Yol boyunca da hep Hint gölge oyunu üzerinde bilgi edinmeye çalıştım, ancak o da bu yolda inandırıcı kaynaklar gösteremedi. Yalnız başkanı olduğu Hint El Sanatları Kurumunun yapım yerlerini gezerken, bunlardan tiyatro el sanatlarına, yani maske, kukla vb. yapımına ayrılan işyerinde gölge oyunu tasvirleri de yapıldığını gördüm. Bunlardan birini de satın aldım. Gerçekten de günümüzde Hindistan'da gölge oyununda büyük bir atılım görülmekte, ne var ki aşağıda da değinileceği gibi bunun eskiye uzanan bir ge-

lenek olduğu kuşkuludur. Nitekim ertesi yıl, 1965'te, Almanya'ya gittim, Offenbach am Main'daki ünlü deri müzesinde bir süre inceleme yaparken, aynı konuda müzenin müdürü Dr. Günter Gall'in düşüncelerini sordum. O da bu konuda inandırıcı bir kanıta raslamamıştı. Nitekim daha sonra gölge oyunu üzerine küçük bir kitabın yazarı Alain Jeanneret'ye yazdığı mektupta da ¹ müzelerdeki gölge oyunu koleksiyonları içinde bulunan Hint tasvirlerinin hiç birinin eski olmadığını XIX. yüzyıl ile XX. yüzyılda yapıldığını, bunların da hiç bir zaman eski bir geleneğin kalıntıları, uzantıları olmayıp, başka kültürlerden aktarma, yozlaşmış yapımlar olduğunu belirtmiştir.

Ancak giriş bölümünde gölge oyununa teknik olarak büyük önem vermeyişimizin nedenini uzun uzun açıklamıştık. Büyük köklü bir dram ve kukla geleneği olan Hint kültürünün, gölge oyununun en canlı olduğu Güney Doğu Bölgesine ne büyük etkisi olduğu da gözönünde tutulunca, biz gene de kanıtların yokluğuna rağmen, Hindistan'da bu geleneğin çok eskilere uzandığı varsayımından yola çıkacağız.²

Günümüzde Hindistan'da çeşitli dillerin kullanıldığı çeşitli bölgelerde gölge oyununun çeşitli adları vardır : *Tholubommalata*, *Çaya Çarma*, *Çitra*, *Natakam*, *Yakshaganaprabandaham*, *Bommalatapali*, *Thol Bommalattam*, *Togalu Bommai Ata*, *Cakkala Gombai Aata*, *Çarma Bahuli Nati*, *Thol Pavai Kuthu*, *Nilal Katçi*, *Ravan Çaya* vb. Ancak bunların hiç birinin eski metinlerde geçtiği üzerine bir ize raslayamayız.

İncelemeciler *Chayanataka* sözcüğü ile Hindistan'da gölge oyununun varlığının çok eskilere uzandığını gös-

1 bkz. Alain Jeanneret, *Schattenspiele*, Basel 1968, s. 8.

2 Tokyo Uluslararası Asya Gölge Oyunu Semineri'nde tanıştığım Ramana Murty'den gerek Tokyo'da iken, gerek sonra sık sık mektuplaşarak bu konuda bilgi edinmeye çalıştım. Ancak kendi bilgisi dışında hiçbir kaynak göstermeyen dostumun, daha çok oynatıcı olarak pratik bilgilerinden yararlandım; bunu da teşekkürle belirtmek isterim.



Üç Hint tasviri (ortada on başlı Ravana)

termeye çalışmışlardır.³ Pischel de bunun üzerinde durmuştur; ona göre bu XII. yüzyılda değil XIII. yüzyılda vardı, ama önce gerçek anlamının kesinlikle gölge oyununa olabileceğini ileri sürmemiştir.⁴ Bir başka incelemeci ise *Chayanataka* için şunu söylüyor :⁵ Bu ad karanlıktır; daha çok bu karmaşık *chayanataka* sözcüğü için dil bilim kuralları zorlanırsa, “dramın gölgesi” diye açıklanabilir. Buna yakın bir açıklama da ‘gölge durumunda dram’ olabilir. Bir başka deyişle dramın gölgesi ya da yarım dram olarak çevrilebilir. Çeşitli dramlar yanında Subhata’nın XIII. yüzyılda Dutangada’ya uygulanmaktadır. Jacob ise bundan bir gölge oyunu anlamı bulmuştur. Nitekim daha sonra Pischel de buna katıldı, bunu doğru

3 Bu sözcük üzerinde ilk duran Wilson olmuştur. bkz. H. H. H. Wilson, *Theater der Hindus*, Weimar 1831, s. 264.

4 R. Pischel, “Das altindische Schattenspiel”, *Sitzungsberichte der Berliner Akademie* 3 (Mayıs 1906) ss. 15, 20.

5 Sylvain Lévi, *Le théâtre indien*, Paris 1890, s. 241.

bir görüş olarak buldu.⁶ Ancak bunda aşırı gitti : Hindistan'ı gölge oyununun yurdu olarak göstermesi karşısında, bir başka incelemeci ileri sürülen kanıtları kuşkuyla karşıladı.⁷ Pischel en eski belge olarak Pali yasalarıyla ilgili *Therigatha*'yı ileri sürüyordu. Buna göre Budhacı rahibe Subha inançlarına çok bağlı bir genç kızdır. Dünyasal erkeğin 394 çeşit çekici aşk önerilerini geri çevirdi. Bu öneriyi yapan erkek yırtıcı hayvanların bulunduğu yerde bir saray yapacağım, ona rahibe giysileri yerine görkemli giysiler alacağını söylemesi karşısında genç kız dünyanın aldatıcı mutluluğunu istemediğini, bunların hiç bir değeri olmadığını, bir kör gibi göz kamaştıran şeylere ilgi duymakta olduğunu, bunun rüyadaki bir altın ağaç, insan kalabalığı içinde bir *rapparupaka* gibi olduğunu söyler. Pischel, Pali dilinde bu sözcüğün gölge oyunu olduğunu ileri sürmüş, Hildebrandt ise⁸ bunun gözboyacılık türünden bir oyuna benzetme olduğu görüşündedir.

Panini'nin ünlü dil bilgisi kitabına İ.Ö. II. yüzyılda yapılmış büyük açıklama, *Mahabhasya* destansal metinleri sunan Saubhika'ları anmaktadır, bunlar resimler gösterirlerdi anlatılarında.⁹ Bir incelemeci bunların gölge oyuncularını olduğunu ileri sürmüştür.¹⁰

Pischel, bunlardan başka *Mahabharata*'da [294, 5, 6] gölge oyunlarından söz edildiğini ileri sürmektedir. Burada da *rupopajiwana* sözcüğü üzerinde durulmaktadır. Bunun çok değişik anlamları vardır. Şurası kesindir ki *Nilakantha*'nın açımlayıcısı XVII. yüzyılın ikinci

6 *Geschichte*, s. 25.

7 Alfred Hillebrandt, "Über die Anfänge des indischen Dramas", *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Philosophisch-philologische und historische Klasse*, München 1914.

8 Hildebrandt, s. 7

9 Giriş bölümünde resim göstererek öykü, destan anlatma geleneği üzerinde durduğumuzu anımsamak isteriz.

10 Heinrich Lübers, "Die Saubhikas, ein Betrag zur Geschichte des indischen Dramas", *Sitzungsberichte Berliner Akademie*, 24 Şubat 1916.

yarısında yaşamıştır; bu sözcüğü gölge oyunu anlamında almıştır. *Rupopajiwana* sözcüğü güneyde yaşayan dillerde *jalamandapika* olarak bilinir; oyun sırasında ince bir bez gerilir ve deriden yapılmış tasvirlerle kralların, bakanların ve başkalarının eylemleri gözler önünde serilir. Bu durumda eskiden de bu sözcük gölge oyunu anlamında kullanılmış olabilir.

Bir başka önemli metin de *Brhat-Samhita* adlı gökbilimle ilgili bir eserdir. Bu eserin tarihi ispatlanabiliyor. Bunun yazarı gökbilimci Varaha-mihira İ.S. VI. yüzyılda yaşamıştır. Bu eserde güneş tutulmasının çeşitli insan sınıfları için zararlı sonuçlarını söyler, bunlar arasında şarkıcılardan sonra *Rupopajiwina*'nın adını anmaktadır.



Rama'nın oğlu Lava

Ayrıca XV. yüzyıldan üç *Chayanataka* metni ile bir de XIX. yüzyıldan bir *Savitricarita*'ya ['Savitri'nin Yaşamı']¹¹ biliniyor. Bugün bu oyunun metni yokolmuştur.

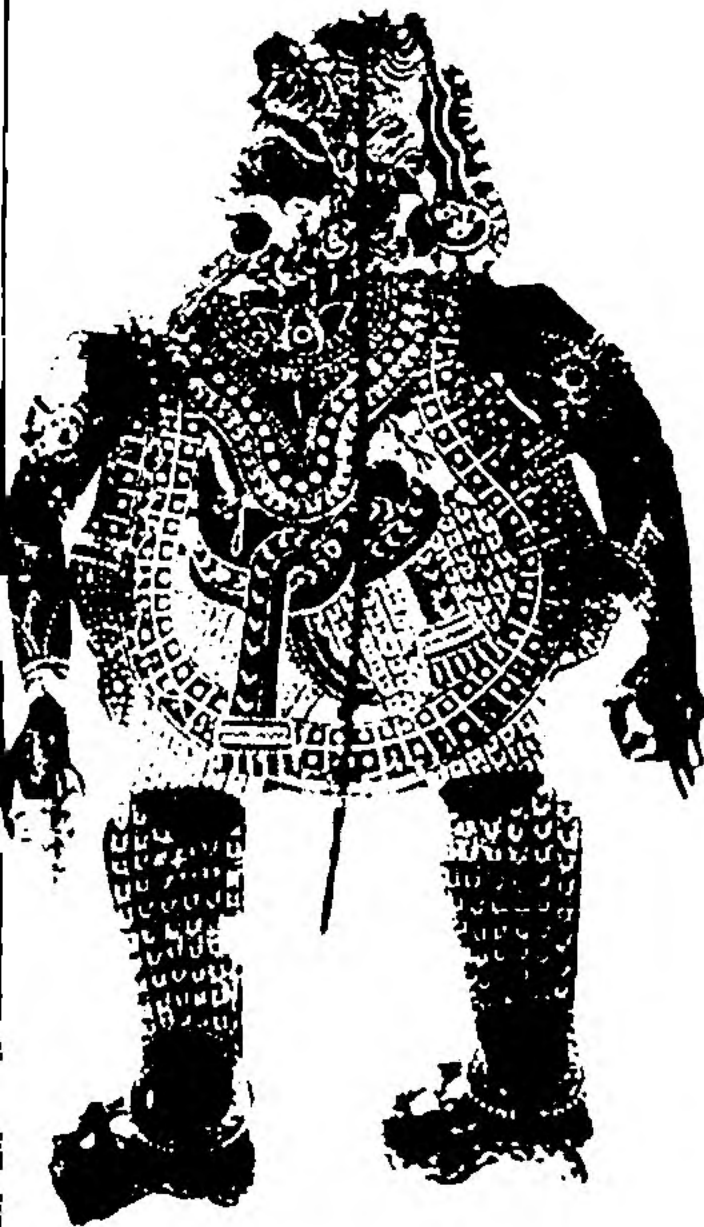
¹¹ Lübers, s. 699.

Daha sonraki bir incelemeci, bu kanıtları yeniden gözden geçirmiştir.¹² Ona göre çeşitli kanıtlar inandırıcı değildir, yalnızca Pischel'in üzerinde durduğu *Chayanataka*'nın bir kanıt değeri olabilir. Bunlar arasında en eskisi Subhata'nın *Dutangada*'sıdır, o da İ.S. XIII. yüzyıldan. Bunun bir gölge oyunu dramı olduğu ayrıca Meghaprabharcaya'nın *Dharmabhyudaya*'sı ile de desteklenmektedir. Çünkü burada sahne yönergelerinden bir tasvirin perdeye konduğu belirtilmektedir. Bu kukla (*putraka*) kendisinin bir *Chayanatyaprahanda* olarak tanıtmaktadır. *Dutangada*'da ise kendini nitelendirebilen hiç bir ipucu bulunmamaktadır. Bu oyun İ.S. 1243'te Tribhuvanapala'nın sarayında ölmüş kral Kumarapala'nın onuruna oynanmıştır. Ravana'nın, Sita'yı geri istemek için Angada'yı elçi olarak gitmesi için onu kandırması ve gözdağlarına bakmadan Angada'nın bu görevi üstlenmesi ile ilgilidir. Bunun dışında hiç bir oyunda bir gölge dramı olduğunu gösterecek bir ize raslanmamaktadır. Gene incelemeciye göre elde XV. yüzyıldan Vyasa Çriramadeva'nın üç oyunu vardır. Bunlardan birincisi *Subhadraparinayana*, Arjuna'nın evleneceği kız ile ilgilidir; ikincisi *Ramaybhudaya* Lanka'nın fethi, Sita'nın ilk sınavı ve Ayodhya'ya dönüşü; üçüncüsü *Pandavabhyudaya* iki perdede Draupadi'nin doğumu ve evlenmesiyle ilgilidir. Ancak bunların da gölge oyunu metni olup olmayacağı başlıkları dışında kesinlik kazanmamıştır. Yukarıda anılan Çankaralala'nın *Savitricarita*'sı da *Chayanakata* olarak gösterilmiştir, oysa eser 1882'de yazılmıştır, bir dram olup gölge oyunu olmadığını Lüders de kabul etmekte, yalnız Krişna'nın Pandava'ların düşmanlarına giderek barışı sağlamak isteyişini anlatan Hariduta'yı gölge oyunu olasılığı bulunan listesine koymaktadır.¹³ Ancak bu oyun *Chayanataka* olarak nitelendirilmemektedir.

Bu türlü sonuç vermeyen, eski metinlerdeki karanlık anlamlı sözcüklerden yola çıkarak gölge oyununun

12 A. B. Keith, *The Sanscrit Drama*, Oxford 1924, I, s. 55;

13 Lübers, ss. 698 vs.



Bir Hint rishi tasvirinin devinimi.

Hindistan'daki eskiliğini araştırma çabasının bir başkası da Seylan (bugünkü adıyla Sri Lanka) için yapılmıştır. Kısaca bunu görelim. Dr. Jacob'a ¹⁴ göre burada da kesin bilgilere sahip değiliz. Jacolliot'nun ¹⁵ *Ranguin* adında bir Singalce gölge oyunu üzerine bilgileri de kuşkuludur. Burada Ranguin'in bir soytarı olduğu bildirilmektedir, oysa Wilhelm Geiger'in bildirdiğine göre *ranga-bim* Singalce sahne anlamına gelmektedir. Geiger'in Seylan'dan sağladığı bir gölge oyunu kitabı şu başlığı taşır : *Kapiri kumarajage kathawa* [Bir Aptal Oğlanın Öyküsü] (Colombo 1900). Bu kitap biçim yönünden destansıdır.

Hindistan'da gölge oyununun varlığını kanıtlayan kaynakların azlığına bir kısa notunda işaret eden Ananda Coomaraswamy, Jacob'un, Seylan üzerine söylediklerine değinerek XII. yüzyılda Güney Hindistan'da ve Seylan'da gölge oyunu bulunduğu üzerine yeni bir kanıt getiriyor. Bu *Muhavamsa (Culavamsa)* adlı metinde Tamil ve başkaca kökenli casus olarak kullanılan bir takım kişilerin dans ve şarkı yanında *camma-pura* da gösterdiklerine değinerek, *camma-pura*'nın deriden tasvirler olduğunu söylüyor. ¹⁶ Konuyu Asya'da kukla tiyatrosu üzerine bir kitap yazmış ¹⁷ olan Seylan'da üniversite profesörü Tilakasiri'ye danıştım. Uzun mektuplaşmalarımızdan sonra o da Seylan ve Hindistan gölge oyunu üzerine kaynakların kısıtlı ve karanlık olduğunu doğruladı. Bir incelemeci ¹⁸ çeşitli tanık ve kanıtlara dayanarak Hint gölge oyununun sürekliliğini göstermeye çalışmıştır. Pischel'

14 *Geschichte*, s. 28.

15 Lemercler de Neuville, *Historie anecdotique des marionettes modernes*, Paris 1892, ss. 72-73.

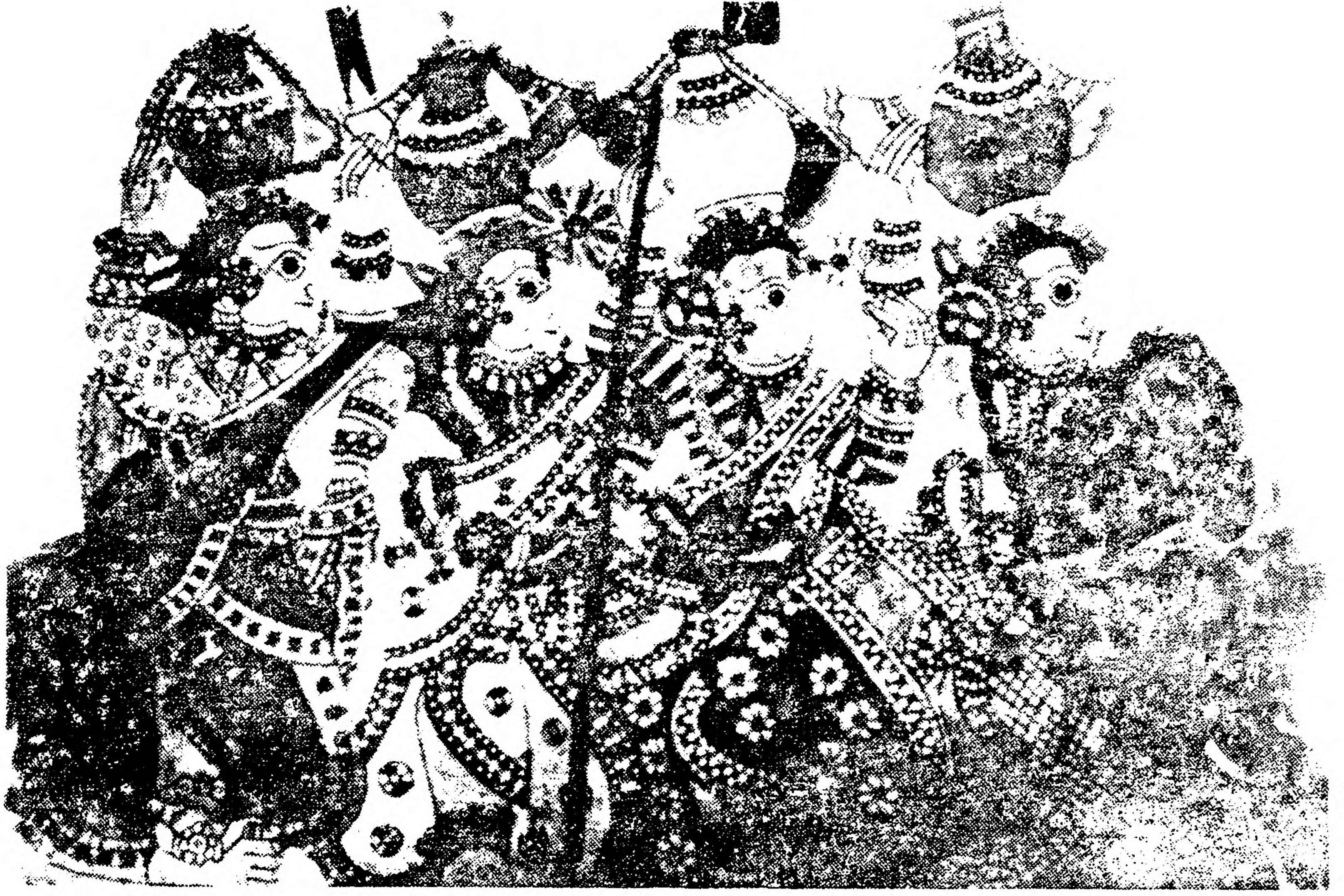
16 Ananda Coomaraswamy, "The Shadow-Play in Ceylon", *Journal of the Royal Asiatic Society*, III (1930), s. 627.

17 J. Tilakasiri, *The Puppet Theatre of Asia*, Ceylon 1970; kitap kukla üzerine olmakla birlikte 22. - 24. sayfalarında Hindistan gölge oyunu, ve 29. sayfada Ceylon gölge oyunu üzerine bilgi vermektedir. Ancak bu bilgiler de bugüne dek yazılmış, söylenmişlerin özet bir yinelemesidir.

18 Melnhard, *Man*, ss. 109.

in üzerinde durduğu *Chayanataka* geleneği, Coomaraswamy'ye göre gerek Güney Hindistan'da, gerek Ceylon'da XII. yüzyılda vardı; daha önceleri de biliniyordu. Yukarıda da gösterildiği gibi daha da eskiye, İ.Ö. II. yüzyıla uzandığı sanılmaktadır. Ancak gene Meinhard'a göre, hiç değilse yeniden canlanması *Bombay Gazetter*'de, daha sonra da R.E. Enthoven'in *Tribes and Castes of Bombay* adlı kitabıyla L.R. Ananthakrishna Iyer'in *Mysore Tribes and Castes* adlı kitaplarında saptanmaktadır. Eskiyle ilişkinin kurulamamasının nedeni ise, koskoca Hindistan kıtasının çeşitli yerlerinde bunun oynatıldığını bilenler, Avrupalı bilgilerin kökenini çok eskilere uzatırlar gölge oyunu üzerine katkılarından ve yorumlarından nabersiz oluşturydı. Belki eskiyle, çağdaş gölge oyunu arasındaki ilk ilişkiden söz eden, Türkiye üzerine çalışmalarını ile de tanınan Profesör Otto Spies olmuştur. Spies 1935 yılında bir gölge oyunu temsilini Bangalore'da seyretmiştir. Bir başka tanık da bir köyde gördüğü gölge oyunu temsili üzerine ilginç bilgiler verir.¹⁹ Bu arada az sayıda da olsa *Mahabharata* ve *Ramayana*'dan gölge oyunu tasvirleri de Avrupa müzelerinde görülmeye başlanmıştı. Örneğin : Londra'da South Kensington'da India Museum ile Offenbach-on-Main'da Alman Deri Müzesi'nde. Dostan Rama Murty'nin araştırmalarının sonuçlarına dayanarak verdiği bilgilere ve notlarına göre Hint gölge oyununun tarihsel gelişimini aşağıda veriyorum.

19 İbn. Harding. Batın bir göziemci Güney Hindistan'da küçük bir kasabada gölge oyuna olarak seyrettiği bir *Ramayana* temsili resimlerle ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Temsiller 7 gece sürmüştür. Ancak heral olarak süre yirmi bir gündür. İki Brahman her temsile başında, oyunu sunmakta, bir gece önceki temsili özetlemektedirler. Oyun metinleri *granta* denilen palmiye yaprakları üzerine yazıdır. Seyrettiği topluluk Şubat, Mart ve Nisan aylarında gezerek temsiller vermektedirler. Tasvirler altmış ile yüz yıl kadar eskidir. Kopuk ve bozuk tasvirler başka tasvirlerle bütün *Ramayana* tamamlanmıştır. İkt. Star Harding "The Indian Shadow-Play in India" ASIA (Nisan 1935) 34-35:33.



Sütçü kızlar Rama'nın düğününe gidiyorlar (Mysore)

Hintlilere göre gölge oyunu çok eskidir, Hindistan'dan Andhra Pradesh'in geçmişinde derinliklerine gömülüdür. Eski Sanskrit yazarlara göre kökeni, Tanrı Şiva'nın yoldaşı Paravathi'ye bağlanmaktadır. Ayrıca Hintlilerde deri işlenmesinin de çok eskiye gitmesiyle ilgilidir. Deri, kâğıt yerine, ayrıca çeşitli çalgıların yapımında kullanılıyordu. Tanrı Şiva kapağın tüyü derisini giysi olarak kullanıyordu. Bilgeler de tüyü üstünde geyik derisini kullanıyorlardı.

Andhra Sarwaswamu'da VI. yüzyılda Pallava kralları ve Kakatiya kralları Yava takım adalarına (bugünkü Endonezya) ellerine geçirince, Güney Hindistanın gölge oyununa buraya soktular. Tanjore Nayaka kralları, Vijayanagar hükümdarları, Reddy kralları ve başkaları da eski sanatı korumuşlar. Paikuri Somanna'nın Basava Purana, Pandit Aradhya Çaritra'sından hem deri hem tahta kuklaçlığın XII. yüzyılda Andhra Devletinde çok geliştiğini göstermektedir.

Tanjore'un Nayaka kralları egemenliğinde gölge oyunu sanatı güneye, Andhara'dan Maharashtra'ya gitti. XVIII. yüzyıl başlangıcında Andhra'dan gidenler tarafından Andhra Maharashtra sanatçılar da sanatı yeniden

Andhra'ya getirdiler. Mysore yakınlarında Ananthapur ilçesinde Bommalatapally belki de Andhara'da Maharasthralı kuklacıların ilk yerleştikleri köydür. Bu nedenle Bommalatalalı kuklacılıkla ilgili insanların toplandığı yer anlamına gelir. Büyük bir olasılıkla bu sanatçılar Andhra Desa'nın bütün ilçelerinde köylere dağıldılar. Zamanla destek ve koruyuculuk bulmayınca yavaş yavaş ortadan kalktı; eski sanatçıların yüzde 99'ı yok oldu, Murty'ye göre bunu Maharasthra'lı sanatçılar oynattığı için oyunun da Maharasthra'dan çıktığı sanılırsa da, aslında Maharasthra'dan geçmişte gölge oyununun izine rastlanmamaktadır. Maharasthra gurubuna karşın Mysore-Andhra sınırından, Bombay-Mysore sınırından, Mandalam'dan, Vizang bölgesinden Andhra'nın çeşitli gölge oyunu toplulukları çıktı. Bu ailelerden hiç biri bir iki kuşaktan daha çok bu geleneği sürdürmediler. Gelenek daha çok Andhra Desa, Mysore ve Tamilnau'da yerleşmiş Maharasthralı ailelerde yaşadı. Murthy'ye göre bir Telugu ansiklopedisinde deri gölge oyununun Srungavarapukota, Kallepalli, Agraharam, Doğu Godavari'de Angara'da, Batı Godavari'de Tanauku'da, Nellore Ramadurgamu'da Singarayakonda'da, Kurnool'de Chellagullu'da, Kadamala Kunta'da, Asuvulanna'da, Jaruttlaram (Anantapur) ve Ceded ilçesinin Sondooru'da çok yaygın ve sürümü olduğunu bildirildiğini söylemektedir. Maharasthralılar Andhra'da, Tamil ve Mysore'de dilleri farklı olmakla birlikte *Mahabharata* ve *Ramayana*'dan konularla bu geleneği sürdürdüler. Tamilnad'da, Ramanathapuram ve Karaikkudi'de bu sanatla ilgili beş, altı aile vardır. Ancak tasvirleri yalnızca 70 santim boyundadır. Oysa Andhra figürleri bir buçuk ve metre ve daha fazla olmaktadır, renkleri de parlaktır. Bu büyüklükte clunca bir sanatçı yalnız bir tasviri oynatabilir. Kadınlar kadın rollerini müzik eşliğinde oynatırlar, erkekler de erkek rollerini. Tamil Nad'da gölge oyunu temsillerine *Çarma Natakam* [= deri dramı] denilir. Tamilnad'da bir oynatıcı bütün tasvirleri oynatabilir, topluluğun öteki üyeleri müzik eşliğini sağlarlar. Perdenin boyu da buna göredir. Andhra'da bir perdenin uzunluğu sari be-

zinin standard uzunluğu, eni de sarinin çift eni kadardır. Tamil Nod gösterilerinde daha çok çocukları ilgilendirir. Bu gösterilere Tamil Nod'da *Thol Bommalattam* denilir.



Bir Rama tasviri.

Mysore eyaletinde geleneksel gölge oyunu takımları Kolar ve Ramnagar'da görülür. Onların figürleri Andhra'dakilerin biçim ve boyundadır. Kannada da bunlara *Togalu Bommai Aata* ya da *Çakkala Gombai Aata* [*Togalu* ve *Çakkala* deri anlamına gelir] denilir. Maharashtra'da gölge oyunu yoktur, bununla birlikte Maharashtralı sanatçılar bu oyunun kendi bölgelerinde doğduğunu söylerler. Onların dilinde bu oyuna *Çarma Bahuli Uati* denilir.

Kerala'da gölge oyununun adı *Thol Pawai Kuthu*'dur. Burada [*Pavaio* = kukla], [*Kuthu* = gösteri] anlamındadır. Kerala'da *Kuthu* göstericileri Tamilnad'dan gelir, dizeleri ve şarkıları Tamil dilindedir, seyircileri için bunları Malayalam diline çevirirler. Bunu Kerala'ya getirenler de Tamillilerdir. Tippu Sultanı döneminde Tamil Nad'dan gelip Kerala'ya yerleştiklerini söylerler. Kerala tasvirlerinin boyları 70 santim kadardır ve bacak ve kolları hareket etmez ve Andhra tasvirleri gibi renkli değildirler. Anlatı, Kathakalaksepam türündedir, gölgeler siyah beyaz olup hareket etmezler. Gösteri çalgı müziği eşliğindedir. Perde gerisinde yağ lambaları kullanılır. Bu lambalar hindistan cevizi kabuğu içinde olup bambu çubuklara tutturulmuştur. Bu gösterilere *Nilal Katçi* [= Gölge oyunu] denilir. Orissa da bunlar Malabar'a benzer ve adına *Ravan Çaya* [= Ravana'nın gölgesi] denilir, kullanılan dil Oriya ya da Odissi'dir. Rama Murty'den sağladığım bilgilerin dışında başka kaynaklar da vardır. Bunlardan en önemlisi Chandra Sekhar'ın incelemesidir.²⁰

20 A. Chandra Sekhar, "Leather Puppet Dolls", *Census of India*, II, Andhra Pradesh (1961), VII- A (1), ss. 17-35 (ayrıca eski ve yeni tasvirler, tekniği, araç ve gereçleri üzerine metin dışı 22 resim bulunmaktadır). Bu bölümün yazılmasında geniş ölçüde yararlandığımız bu değerli inceleme dip notlarında *Census* kısaltmasıyla gösterilecektir.

Telegu dilindeki ansiklopedi *Vijnanasarvasvamu* ²¹, da gölge oyunu için ayrıntılı bilgi verilmektedir. Bir de dip notlarında *Marg* kısaltmasıyla geçen *Marg* dergisinin Hint kukla ve gölge oyununa ayırdığı özel sayıda, ²² da bulunan yazılardan da çok yararlandık, Bu basılı kaynaklara güvenimiz daha çok olduğundan, bunlara dayanarak Orissa, Karnataka, Malabar ve özellikle Andhra Pradesh bölgelerindeki gölge oyununu yeniden gözden geçirelim.

Orissa'da ²³ gölge oyunu daha çok kentlerde görülmektedir, burada korunmuş, desteklenmiştir. Daha sonra Dhenkenal bölgesindeki küçük köylere geçmiştir. Günümüzde burada gölge oyunu oynatan yalnız bir aile kalmıştır. Bu bölgede daha çok keçi derisi kullanılmaktadır. Boyları 60 santimi geçmez. İlkel, kaba görünüşleri vardır. Öteki bölgelerdeki gibi renkli olmayıp daha çok siyah beyaz gölge düşüren saydam tasvirlerdir. Eklemleri de yoktur, tek parçadır. Bir bambu çubuk ikiye yarılarak, tasvir bunun arasına sokulur. Hareketleri yalnız yukarı- aşağı, ya da yana ve geriye hareket ederler. Kimi de sağ- sollu döndürülür. Ovnaticılar şarkıları ve söyleşmeleri söylerler. Ancak seyircinin görebildiği *Sudradhar*, *Dhapli* denilen davulun eşliğinde şarkı söyler ve oyunu anlatır. Tasvirler arasında dekoru sağlamak için ağaç, ev taht gibisinden dekor tasvirleri de olur. Oysa Güney'- de tasvirlerin boyu çok büyük olduğundan, perdede de- rora yer kalmaz; bu nedenle dekor yoktur. Orissa'da gölge oyunu *Ravana Chaya* denilmektedir. Bu da *Ramaya* ile ilişkisini gösterir. Gösteriler yıl içinde her zaman verilebilir ve bir hafta sürer. Renksiz olan *Ravana Chaya* dramatik bakımdan güçlü değildir, ancak renksizliğini müzik, anlatı ve kişisel sunuş üslubu ile giderebilmektedir. Güney ve Karnataka kıyılarında ²⁴ Orissa'- da olduğu gibi tasvirler siyah, beyazdır ve hareketleri sı-



Rama savaş yolunda.
(Hindistan - Karnataka)

21 Bu bölümün İngilizce çevirisi için bkz. *Census*, s. 26.

22 *Marg*

23 bkz. *Marg*, s. 20-21.

24 *Marg*, s. 21.



Andhra gölge oyununda
bir boğanın gösterilmesi.

nırlıdır. Bu bölgelerde gölge oyununa *Pavai Kuthu* ve *Chakkla Gomabi Atta* denilmektedir. Tamil dilinde *Pavai Kuthu* 'Kadın' Dansı anlamına gelir. Söylenceye göre bu tasvirler, *Rakshasa*'ları ve kötücül ruhları dansıyla kendisine çekip yok eden Tanrıça Laxmi gibi güçlü dansettikleri için bu ad verilmiştir. Günümüzde bile İlkbahar'da tapınakların dışında kötücül ruhları ve salgın hastalıkları kovmak için kullanılmaktadır. Bunların yapımında keçi derisi kullanılır; eskiden geyik derisi de kullanılmış. Boyları Orissa'da olduğu gibi 75 santimi geçmez. Ancak Orissa'dan farklı olarak çok güzel oyulmuş, takılarla, çeşitli süslerle bezenmiştir. Perde iki sarı uzunluğundadır, dört bambu çubuğundan bir çerçevesi vardır. Olaylar dizisindeki yerlerine ve sıralarına göre tasvirler dikenlerle tutturulur, dokuz gün sergilenir. Kimi perde gerisinden oynatıldığı da olursa da, genellikle hareketsiz perdeye takılı dururlar. Şarkılar ve şiirler hep *Ramayana*'dan okunur. *Pavai Kuthu* tasvirlerini vaparlarla oynatanların hep aynı kişiler olması gerekmez. Kerala'da, Shoranoor'un yanında Koonthara denilen köyde bu tasvirler yapılmaktadır. Bu tasvirlerin yapımını öğreten *Pavai Kavi* adında bir okul bile vardır. Oynatıcılar temsili Tamil dilinde verirler, sonra Malayalam'a çevirirler. *Chakkla Gombai Atta*'da bunlar gibi oynatılır. Şenliklerde yalnız Tanrı Şiva tapınakların dışında gösterilir. En önemli fark tasvirleri arkadan aydınlatan ışık yoktur, anlatı sırasında biri elinde bir, iki yağ kandili gezdirerek, anlatıdaki sıraya göre bunları aydınlatır. *Pavai Kuthu*'ya eskiden Malabar kıyılarında da raslanıyordu, adı *Ola Pavai Kuthu*'ydu. Tek farkı bu tasvirler palmiye yapraklarından yapılırdı. Malabar kıyılarındaki²⁵ (Hindistan'ın Dakkan yarımadasının Batı yanında Goa ile Komorin burnu arasında Umman denizi kıyıları) gölge oyunu dinsel yaşam ve tapınak şenlikleriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Tapınaklar bunlara çok yardım etmektedir (toprak verme gibi). Bu nedenle seyirci olmadan da oynatılabilir, tanrılar gözükmedikleri halde orada bu-

25 Iyer, *Marg*, ss. 22-26

lunduklarına inanılır. Öteki dramatik türlere göre Malabar'da gölge oyunu daha az bilinir. Bu bölge Tamil bölgesi ile komşu olduğundan ve pek çok Tamil halkı bulunduğundan, oyunların metinleri Kambar/Tamil *Ramayana*'sı üzerinedir. Açıklamalar ve söyleşmeler Tamil dilindedir. *Ramayana*'nın Tamil dilinde metinlerinin Malabar'a, Kambar döneminde, aşağı yukarı İ.S. IX. yüzyılda girdiği sanılmaktadır. Temsiller Tamil dilinde olmakla birlikte anlaşılması için söyleşmelere Kairali ya da Malayalam Sanskrit karışımı sözcükler de kullanılır. Temsil başlamadan hikayı anlatıcılar iki Guru'ya saygıda bulunurlar : Bunlar Arathu Ramanarul Singi ile Chrchara Pulaver'dir.

Oyun, Şubat - Mart ve Nisan ilkbahar şenliklerinde gösterilir. Bütün gece boyunca gösterilen temsiller kırk gün sürer. Günümüzde bunun yirmi bir güne, kimi de onbeş gün ya da bir haftaya sığdırıldığı olur. Geyik derisi kutsal olduğu için yeğlenir. Bu bölgenin tasvirleri daha küçüktür, en büyüğü yetmişbeş santimdir. Renkler de karakterlere göre değişir : Rama için koyu mavi, Sita için altın yaldız. Perdenin uzunluğu yaklaşık 16,5 metre, yüksekliği ise yaklaşık bir metre, bir metre 20 santim olur : Anlatıcıyı örtecek boyutlarda. Işık kaynakları bir bambu çubuğun üzerine yerleştirilmiştir, sayısı 41 olur. Çoğu kez lambalar, ikiye kesilmiş hindistan cevizi kabuğu içine yağ konularak sağlanır. Işıklar yüksekte durur. Perde tam ortasından bir tahta çubuk ile *Koothu Madom* yani tiyatronun tavanına yükselen bir tahta çubukla ikiye ayrılır. Sağda soylu karakterler bulunur : Rama, Sita, Hanuman ve onların yandaşları. Solda kötücül karakterler Ravana ve onun adamları.

Temsilden önce tapınak ritüel ve törenleri olur her gece. Tanrısal kutsamadan sonra hikâye anlatıcı tapınaktan bir geçit alayıyla gelir. Tapınaktan bir de maden bir kab içinde ışık getirilir, bu tanrısal ışıktır, tasvirlerle can verir. Geçit alayı tiyatronun çevresinde üç kez dolaşır, üç kez de tapınağın. Bu çevrede dolaşma *Chenda* denilen tek bir davulun ve zillerin güçlü vuruşları ile son



Sita.



Murty ve karısı perde gerisinde

bulur; geçit alayı tiyatroya girer, tapınağın ışığını dışarda bırakırlar. Tiyatronun için karanlıktır. Kimse ses çıkarmaz. *Pulaver*'ler [= hikâye anlatıcılar] kutsama şarkıları (*thodayam*) okuyarak başlarlar. Hikâye anlatıcılar "Ya Ha Arya!" diye bağırlar, davul ve ziller bunu izler. Bu bağırtı üç kez olur, giderek güçlü vurgulanır. Dışardaki tapınak lambasından yağa batırılmış pamuktan fitillere ateş verilir bunlar, 41 tane yağ kandiline yerleştirilir. Giderek perdedeki tasvirler aydınlanarak gözükürler. Bu arada her lamba yandığında buna tütüsü atılır. Bunu çeşitli tanrılara yakarışlar izler. Perdede önce iki Brahman hacısı gözükür. Aralarında bir söyleşme olur. Aralarında en uygun tanrının Ganesa olduğunu karar verirler. Her temsil gecesi bu iki Brahman perdenin ortasında gözükerek önceki oyun üzerine bilgi verirler, ayrıca tapınaktaki şölendeki yemeklerin güzelliğini anlatırlar. Bir kaç saat süren bu başlangıçtan sonra asıl hikâye başlar. Tasvirler çok az ya da sınırlı hareket ettiklerinden temsili asıl ilginç ve sürükleyici kılan hikâye anlatıcılarının sözleridir, Yani konuşulan söz *Vachikabhinaya* çok önemlidir. Ayrıca davulun güçlü tartımı da

dramatik gerilimi sağlar. Nazım ve konuşma nesrinin söylenişi bir çeşit feryat figan havasında verilir. Kişiler ve kişilerin duygusal durumu ses değiştirmeleri ile gösterilir.

Gölge oyunundaki hikâye anlatıcılarının yetişmesi çok güçtür. Herşeyden önce bilgi dağarı çok zengindir *Sastra, Veda, Upanishad, Purana, Ithiasa* üzerine bilgi sahibidir. Tıp, gökbilim, siyaset, ahlâk üzerine bilgileri vardır. Konuşanlar tanrılar olduğuna göre sınırsız bir bilgi gücü izlenimi verilir. Seyircinin soluğu kesilir. Hikâye anlatanlar, ayrıca zehirler, silâhlar, bunların sağaltılması üzerine bilgi verirler. Özellikle yılanların çok bulunduğu Malabar bölgesinde bu bilgiler çok yararlıdır. Bu arada hikâye anlatıcılar arasında da birbirini şaşırtmak, açmaza sokmak gibisinden bir yarışma ve çatışma da vardır.

Tasvirlerin hareketleri sınırlı olmakla birlikte, savaş sahnelerinde ustaca bir oynatma ile savaş sahneleri oldukça hareketli görünür. Uçan oklar, yaralananın düşüşü, yara alanın can havliyle bağıışı özellikle namusluluğunu kanıtlamak için Sita'nın alevler arasına girmesi çok etkilidir.

Ravana'nın ölümü ve savaşın sona ermesi üzerine bir günlük ara verilir. Çok savaşlar olduğu için bu arada perdenin arınması gerekir. Perdenin bezi yıkanır, tiyatronun girişi de kutsal su serpilerek arınır. Ertesi günü büyük şölen vardır. Bu Abhisheka oluntusu ya da Rama'nın yeniden mevkiine kavuşmasıdır. Abhisheka ritüeli sabah saat 9 ile 10'da yapılır. Yakındaki bir ırmaktan arınma suyu, süslü, donatılmış bir fil sırtında alayla geçirilir. Ayrıca Rama, Sita vb. tasvirler de bu geçit alayında geçirilir. 56 geleneksel kral da hazır bulunmaktadır.

Andra Pradesh²⁶ yeryüzünün en büyük boyda gölge oyunu tasvirlerini yapmaktadır. Bunların adı 'deri kukla'

26 Bu konuda bkz. *Marg*, ss. 29-32; *Census*, ss. 17-35.

anlamına *Tholu Romallata*'dır. *Jataka* ve eski metinlere göre bunlar İ.Ö. 200 yılından beri vardır. Yeniden korunup canlandırmaları, Satavahna'lar, Pallava'lar, Chalukya'lar, Kakatiya'lar krallıklarının destekleriyle olmuştur. XVI. yüzyılda Vijayvada hükümdarları, özellikle Kral Kona Bhudhu Reddy çağında koruyuculuğu gelişmiştir. Bu kralın çağında Telegu dilinde gölge oyunu için *Ramayan Ranganathana* yazılmıştır. Cava'ya da buradan gittiği sanılmaktadır. Ancak boylarının büyük oluşu dışında bunların renkli ve saydam oluşları bakımından Çin ve Türk gölge oyunu tasvirlerine benzerler.

Tholu Bomalatta tasvirlerinin boyları karakterlere göre değişmekle birlikte, 33 santimle bir buçuk metre arasında değişmektedir. Tanrılar ve kahramanlar en büyüklerdir. Keçi, dans, inek, su sığırı derileri belli başlı kullanılan derilerdir. Kadınlar sarı, turuncu, kahverenginin çeşitli tonları ile boyanırken, Rama koyu mavi boyanır. Eklem yerleri omuzlarda, dirseklerde, dizlerde, kimikez kalçadadır. Danseden kadın tasvirleri en oynak olanlardır, belden ve baştan da eklem yerleri vardır. Yalnız uzun eteği olduğundan bacakları eklemli değildir. Bu tasvirî oynatmak için iki oynatıcı zorunludur. Sita bu türlü yapılır.

Sahne ve perde bambudan bir baraka gibidir. Boyutları 3 metre yüksekliğinde, 6,5 metre boyunda ve 1,80 derinliğindedir. Perde öne doğru 45 santimlik bir eğiklik gösterir.

Tholu Bomalatta gösterileri daha çok ilkbaharda Mahashivratri şenlikleriyle, kuklaların koruyucu tanrısı Shiva'nın doğum gününde olur. Shiva tapınağının dışında düzenlenir, akşam karanlığından, alaca karanlığa dek, dokuz gün sürer. Dinsel işlevinden ötürü seyircilerden para alınmaz.

Oyun başlamadan, en başta da gördüğümüz gibi bir takım dinsel törenler olur. En yakında tapınaktan bir yanar lamba alınır, oynatıcılar, çalgıcılar ve *sudradhara* şarkı söyleyerek davul ve zillerinde bir geçit alayıyla bu

ışığı taşırlar. Perde ve tiyatro çevresinde üç kez dolaşılır. Fil başlı ve fare üzerinde giden Tanrı Ganesha'ya bir yakarıda bulunulur. Tapınaktan getirilen ışıkla bütün perde gerisindeki lambalar yakılır. İlk bölümde perdede Tanrı Ganesha bir fare üzerinde oturmuş, çevresinde çeşitli kuş ve hayvanlar bulunur. *Sudradhara* oyuna başlar, karakterleri tanıtır. Sonra o oyunu anlatırken, oynatıcılar da tasvirleri hareket ettirirler. Perdedeki bütün tasvirler kımıldamadan dururken iki, üç tasvir konuşur, gezinir, hareket ederler. Baş karakterlerin oynatıcıları onların konuşmalarını da kendileri sağlarlar. Oynatıcıların ayak bileklerinde ziller takılı halkalar vardır tıpkı Kuchipudu dansçıları gibi.

Oyunda Güney Doğu Asya'da görüldüğü gibi seyirciyi ilgilendiren güldürücü kişiler vardır. Bunlar keçi sakallı kocaman göbekli, obur Kilikayata ile, çok korktuğu şişmanca karısı Bangaraka'dır. Bunlar uzun bir temsilde güldürücü sahnelerle seyircileri oyalarlar, kullandıkları dil sokaktaki günlük dildir ve çok açık saçıktır.

Killekyata'nın gelişimi ilginçtir.²⁷ Güney Dekkan bölgesinde Maratha bölgesinden gelen gezici göstericiler Mysore'da Killekyata, Killikiater, Killiketar, Kiliket adlarıyla tanınmaktadır. Bunlara Bombay bölgesinde ise Katabu ya da Katbu diye bilinirler. Bunların iki uğraşları vardı : Ya ırmakta balık tutarlar ya da *Gombeyadis* ya da *Bombeyatadavaru* denilen resim göstericileriydi. *Gombe* (ya da *bombe*) imge, tasvir, kukla demektir. Mysore'da gölge oyunu ise *cakkaladagombe* diye bilinir; burada *cakkala* deri demektir. *Killekyata*'ların adı, Killekya denilen gölge oyunu kişilerinden birinden gelmektedir, bunun da afacan şeytan gibisinden bir anlamı vardır. Siyah renkte, kalkık burunlu, darmadağın saçlı, uzun sakallı, sarkık dudaklı, şişkin karınlı, eğri elli ve bacaklıdır. Bunu 1935'te görmüş olan Profesör Spies'e göre kocaman da bir phallus'u vardır. Temsil öncesinde Ganapati ile Sarasvati'ye yakarıştan sonra Killekyata

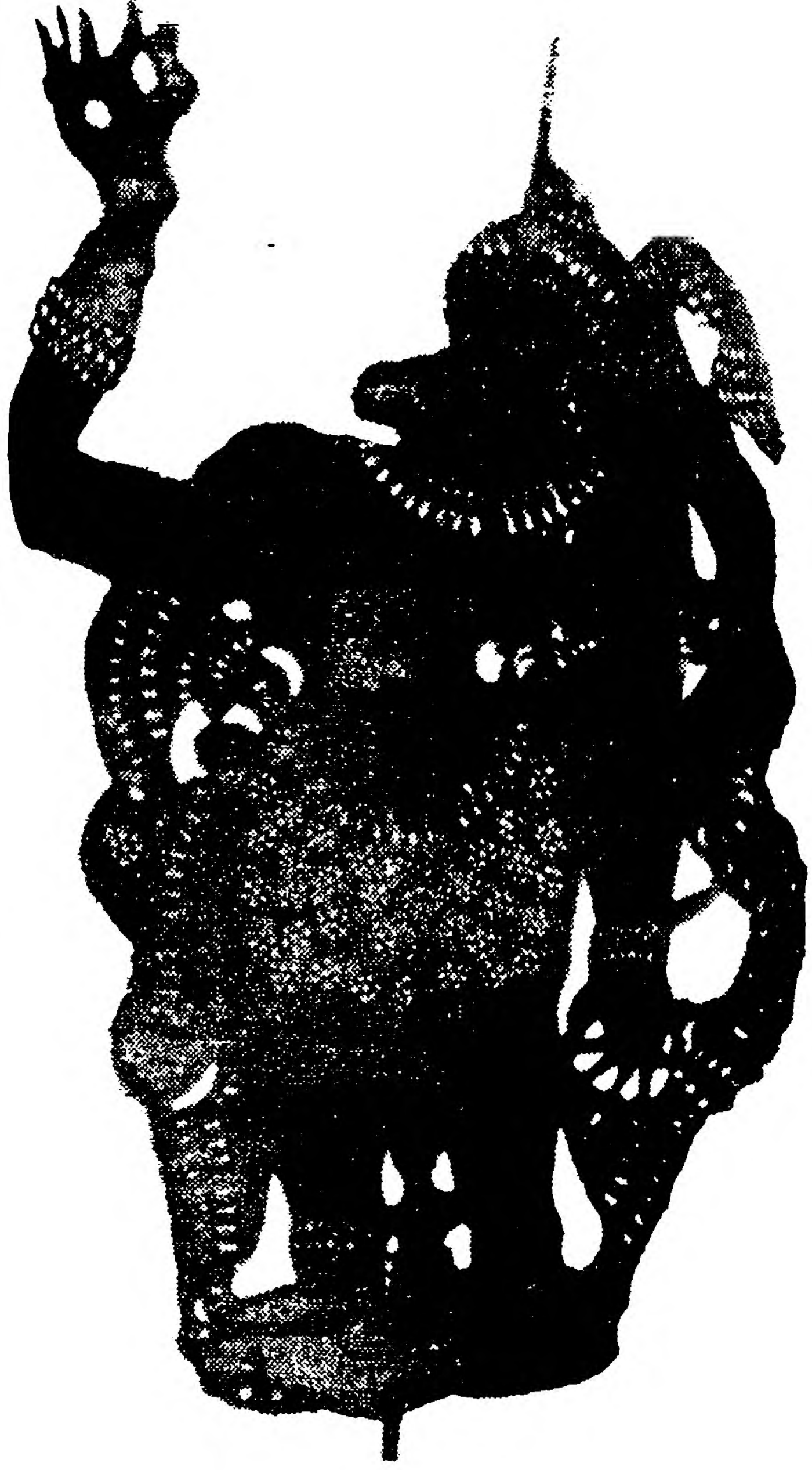


Sita.



Hanuman, Maymun General

27 Bu konuda bkz. Meinhard, ss. 109-10.



Hanuman (Karnataka)



Savaşçı Parasuram.
(Malabar)

ile onun çirkin karısı Bangarakka açık saçık nüktele-riyle halkı güldürürler. Bunlar ayrıca ikiye ayrılır : Dodda ve Cikka Bombeyatadavaru. Birincisi daha önem-
li, öteki ikincil önemdedir. Bu ikincisini *Dharwar Gazetteer*, “türlü biçimlerde bu deri tasvirlerin hepsi çıp-lak ve müstehcendir” olarak niteliyor. Bu açık saçıklı-ğından ötürü halkın çok tutmasına karşın hükümet ya-saklanmıştır. Oynatma kulüpleri de ilkeldir. Oynatıcı ku-lübenin içinde bunları oynatırken, bir kadın da dışarda çal-gı ile tek düze bir müzik çalar. Ya da bir kadın ve bir erkek dışarda oturur, bir davul çalarken öteki öyküyü anlatır. Bu ikincil oynatmaların yanısıra, birinciler daha düzenlidir ve *Mahabharata* ve *Ramayana*’dan oyunlar gösterirler. Ancak bunlar da iki soytarıyı, Killekyata ile karısını sahneye getirirler. Temsilleri gece saat 10 da başlar, gün doğumundan önce biter.

Killekyata’ların önemi, özellikle Hint gölge oyunu ile Cava gölge oyununu karşılaştırırken karşımıza çı-kıyor. Killekyata’lar Ağustos - Eylül aylarında Ganesha şenliğinde deri tasvirlerine taparlar. Kimi tanıklara gö-re ise oynatma kulüplerine her gün tapınırlar. Ecinnili olmuş biri kulübede bu tasvirlerin yanında bir kaç gece yatırılırsa, bu kötücül ruhları kovmak olanağı vardır. Bu gösterilerin yağmur ve ürün bakımından yararlı ol-maktadır, bunun için de Killekyata’lar yıllık bir ödenti-ye hak kazanmışlardır. Çeşitli tarım aygıtlarının Şeytan Karebhanta ya da Killekyata’nın kolu, bacağı olduğuna inanılır; bunun için de bir tarlanın dört bir köşesine kö-mürle bunun kaba resimleri çizilir. Bu şeytanın kardeşi Jokumara’nın her yıl öldüğü, yağmur tanrısına giderek halkını açlıktan kurtarması için yalvardığına inanılır.

Nitekim Cava gölge oyununun soytarısı Semar da *phallus*’lu bir soytarıdır. Bunun bitkisel, tarımsal bir şeytan olduğuna inanılır. Sözcüğün kökeni de açılmak, çiçek açmak, büyüme anlamlarına geldiğine göre gene tarımsal bir ilişkisi olduğu anlaşılmaktadır.

Anantapur bölgesinde bir köy bulunmakta adı da Rommalatapalle’dir. Anlaşılan *Rommalata* ustaları bir

zamanlar bu köyde otururlarmış. Bugün ise kimse bu köyde bu sanatı bilmemektedir. Bilenlerin bu köyden ayrıldıkları söylenmektedir. Anantapur bölgesinde iki topluluk bulunmaktadır. Bunlardan biri Chakarlappalle'dedir. Pedda Anjanayya, oğlu ve karıları Rommalata oynatmaktadırlar. Öteki topluluk ise gezicidir. Bu bölgenin köylerini dolaşıp temsil vermektedir. Topluluğun en yaşlısı 80'lik Balappa'dır, oğlu Hanumantha Rao da topluluğu yönetmektedir. Ailesi de yardımcı olmaktadır.²⁸ Bu ikinci aile 3, 4 kuşaktan beri gölge oyunu oynatmaktadır. Toprakları cılamakla birlikte bunu işlememektedirler. Bunu kiraya veriyor, kendileri temsiller için iki öküzün çektiği arabalariyle köy köy dolaşmaktalar. Topluluğun temsil verdiği köy onlara perde, yağ kandilleri ve sahnenin kurulması bakımından yardımcı olmaktadır. Chakarlappalle'deki topluluk ise 5 kişilik bir ailedir, çok eskiden beri *Tholubommatala* oynatmaktadırlar. Bu aile de öteki gibi aralarında Marathi konuşmaktadırlar. Bir yandan da topraklarını işlemektedirler.²⁹ Güney Doğu Asya'da oyun dagarcığının ana kaynağının *Ramayana*³⁰ ve *Mahabharata* olduğunu daha kitabımızın başlangıcında belirtmiş, bu iki dev destanın çok kısa birer özetini de sunmuştuk. Hindistan kökenli olan bu iki dectanın Hint gölge oyununun da ana kaynağı olduğunu söylemek gereksizdir. Bu arada buradan en çok oynanan oluntular şunlardır :

- 1) Lakshmana *murcha* ya da Laskhaman Ravana'nın oğlu Indrajit ile savaşında bilincini yitirışı.
- 2) *Pathala haranamu* (ya da *homamu*) ya da Ravana'nın kurban verışı.
- 3) Mahiravana *charitra* ya da Mahivarana'nın öyküsü. (Mahiravana da Lanka Adası'nın derebeylerinden ve Ravana'nın akrabasıdır.)



Bir kadın tasviri.

28 *Census*, 17-18.

29 Daha çok bilgi için bkz. *Census*, s. 24.

30 *Ramayana*'nın bir özeti için ayrıca bkz. *Census*, ss. 29-33.

- 4) Draupadi Vastrapaharanam ya da Draupadi'nin giysilerinin alınması (Draupadi Pandava kardeşlerin ortak karısıdır, Kaurava'larla oynanan zar oyununda herşeyleriyle birlikte Draupadi de ellerinden çıkmıştır.)
- 5) Keechaka *vadha* ya da Keechaka'nın yok edilişi. (Bima, Draupadi'ye sarkıntılık eden komutan Keechaka'yı öldürür.)
- 6) *Virata parva* ya da Pandava'ların Kral Viarata'nın sarayında kaldıkları dönem).³¹

Halk bu oyuna çok bağlıdır çünkü özellikle Rayalseema bölgesinde sık sık görülen kuraklığa karşı *Tholubommatalata* temsilleri Yağmur Tanrısı'nın yardımını sağlamaktadır. Nitekim Anantapur bölgesinde 1959 - 60'da büyük bir kuraklık olmuş, halkın bu inancına duyulan saygı ile bir *Tholubommatalata* temsili düzenlenmiş ve yağmurlar da gelmiş. Bu bölgeye özgü bir atasözü vardır : "900 fersah uzaklıkta olsan *Tholubommatalata*'yı görmemezlik etme" denilir.³²

Tasvirler eski destanların kişileri olduğu için gelenek korunmaktadır. Anantapur bölgesinde Hindupur'dan 12 mil uzaklıkta bulunan ve 1538 yılında yapılmış Lepakshi tapınağında tavan resimleriyle bu tasvirler arasında büyük benzerlik vardır;³³ yalnız tasvirlerin çizimi değil, fakat renklerinde ve tasvirdeki çeşitli süslemeler bakımından da tıpatıp benzemektedir.

Tekniğe gelince, yapımevi önce kalem ve ya da siyah bir renkle tasvir çizer. Eskiden kömür kullanılmış. Tasvirin el ve kolları ayrı çizilir. İçerde boş kalacak yerler de kesilip oyulur. Eskiden geyik derisi kullanılırken günümüzde pahalı olduğu için keçi derisi kulla-

31 Söz konusu oluntuların her birinin özeti için bkz. *Census*. ss. 33-35.

32 *Census*. s. 17

33 Bkz. *Census*, s. 20; yazıda bu benzerliği gösterecek resimli örnekler verilmiştir.

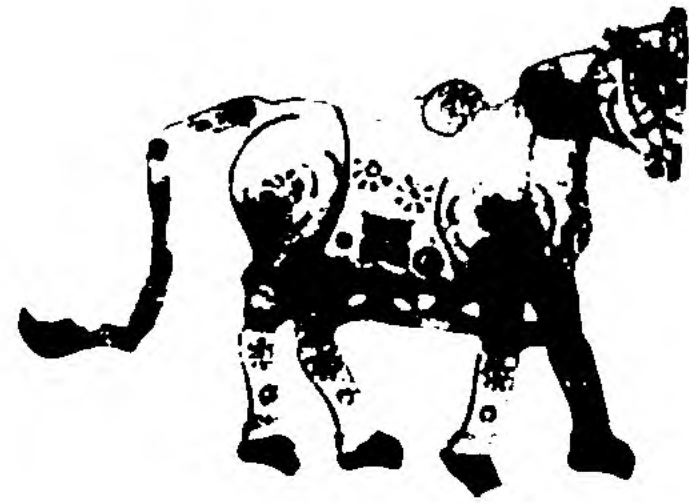
nılır. Koyun derisi üzerinde beyaz lekeler bulunduğundan ve ince olduğundan kullanılmaz. Kesimden sonra delme işlemi gelir, bu en önemli aşamadır. Bu daha çok derinin kılları çıkarılmış yüzünde yapılır. Eskiler bu delmeyi bilmezlermiş. Zor yolda deriyi bastırır, ucu sivri bir demirle vururlarmış, altına da hayvan boynuzu koyarlarmış. Bu çok yorucu olur, üstelik hem delikler eşit olmaz, hem de derinin öteki yüzü pürtüklü kalırmış. Pürtüklü yüzü çekiçe dövülür, etin olduğu yüzü de kıllı yüzü gibi düz olurmuş. Günümüzde delme, zimba makineleri kullanılmaktadır.

Boyamaya gelince siyah çizim derinin kıllı yüzüne hem de ete yapışık yüzüne yapılmalıdır. Renkli çizgiler de iki yüze yapılmalıdır. Renkler de böyle. İkinci yüzün çizim ve boyamasında bu iki yüzü birbirine uydurabilmek için ışığa tutularak yapılmalıdır. Eskiden kök boyalar kullanılıyormuş. Yapımcılar kendi boyalarını kendileri hazırlıyormuş. Kırmızı ve siyah başlıca renkleriymiş. Siyah için is kullanılmış. Bugün de is ya da siyah çini mürekkebi kullanılmaktadır. Bugün kimyasal boyalar yeğlenmektedir, kök boya hem güç hem de hazırlanışı unutulmuştur. Yağlı ya da alkollü boyalar kullanılmaz. Başla gövde, üç parçadan oluşan kollar ve tek parça olan iki bacak da ayrı ayrı boyanır ve birbirlerine ipile tutturulur, ayrıca ipin geçtiği yerde deri iki yandan deri parçası ile güçlendirilir. Bir palmiye ağacı dalı yaprakları çıkarılarak ortadan yarılır, yalnız dipten 15 santim bir kesimi yarılmaz, bu tasvirin baştan beline kadar ortasına geçirilir. Bu da ayrıca tel ile tutturulur. Bunun altından sap gibi bir elle tutulur. Danseden tasvirlerde boyun ve bel de eklemlidir. Oynatma çubuğu başa takılır.

Perde iki beyaz *sari* ya da erkeklerin pantolon gibi giydikleri *dhoti*'den olur. Çok ince olan mez uygun değildir, oynatıcıları gösterir. Perdenin genişliği bir *sari* ya da *dhoti*'nin standard uzunluğu kadardır. Oynatıcının yerden dizine kadar olan kesimi aralık bırakılır, buraya ikinci bir *sari* konulur, iki yandaki sahne direklerine tutturulur. İkinci de birinci gibi çapraz gerilir. İki *sari* ara-



Rama
(Kuzey Hindistan)



Boğa

sında aralık bırakılmaz, bu ikisinin kıyıları birbirlerine hurma dikenleri ile tutturulur. Bu tutturma çok sıkı olur, buruşukluk, gevşekliğe yer verilmez. Gevşeklik, buruşukluk renkleri de bozar, siyah beyaza dönüşür. Perde yere dik açıda değil, ileriye eğiktir. Bu eğiklikten ötürü tasvirlerin ayakları perdeye iyi değinirler ve perdeye daha net yansırırlar. Sokaklarda kurulan perdede yükseklik ve eni üç metreye beş buçuk metredir. Derinliği ise üç metredir. Perde çok enli olduğu için ortada bir çubuk perdeyi dikey olarak ikiye ayırır ve desteklik eder. Sahnenin öteki yanları ve üstü çuvallık bezle kaplanır. Bunların tutturmak için de bambu kullanılır, böylece de oynatıcılar dışardan gözükmezler.

Perde gerisinde yere üstüste iki tahta levha konulur. Figürler aceleci konuşurlar, kavga ederler ya da savaş sahnelerinde oynatıcı bu tahtaların üstüne ayağı ile basar gürültü çıkarır, buradan çıkan sesle sanki dövüşme sesi elde edilir. Günümüzde ses etmenleri için ses kayıt aygıtlarından yararlanılmaktadır.

Eskiden ışık için yağ kandili ve meşaleler kullanılırdı. Bunları düzenlemek, fitillerini değiştirmek zor olduğundan ayrıca yangın da çıktığından, oynatıcı bunları heyecanla oynattığı sırada devrilebilir. Daha sonra petrol lambaları kullanıldı. Günümüzde elektrik yeğlenmektedir.

Oynatmaya gelince tasvirin baldırlarına kadar uzanan palmiye ağacı dalını oynatıcı bir eliyle tutar, tasviri bununla hareket ettirir ve döndürebilir. 5 ile 7 santim boyunda bir bambu çubuğu, boyu otuz santim ile bir buçuk metre arasında değişen bir başka bambu çubuğunun ucuna iple asılır. Bu uzunluk tasvirin boyuna göre değişmektedir. Bu çubuk baş parmak ile işaret parmağı arasında yerleştirilir, böylece çubuk tasvirin elinden asılıdır. Uzun çubuğun öteki ucunu oynatıcı bir eliyle tutar. Böylece gerek eksen çubuğunu gerek tasvirin elini tutan çubuğu oynatmakla, tasvirin bütünü oynatılabilir. Tasvirler profilden olduğu için tasvirin yüzünün yönünde olan kola önem verilir. Öteki elin önemi daha azdır,

yalnız Ravana tasviriyle danseden tasvirler dışında. Tasvirler hareket etmediği fakat perdede kaldıkları sürece, hurma ağacı dikenleriyle perdeye tutturulur. Oynatıcı, tasvirin iki kolunu da oynatmak isterse eline iki kol çubuğunu birden alır. Danseden tasvirler için tek oynatıcının iki eli yetmez, dizini de kullanır. Diziyile tasviri bastırır. En iyisi bu durumda bir tasviri iki kişinin oynatmasıdır.

Oynatıcı yalnız tasviri oynatmakla kalmaz onu seslendirir de. Genellikle kadın tasvirleri kadın oynatıcı, erkek tasvirleri erkek oynatıcı seslendirir. Her oynatıcı bir tasviri oynatır ve seslendirir. Bu bütün gece süren bir temsildir. Halka parasız ve açık havada verilir. Köyün muhtarı sanatçılara para vermek için halktan para toplar. Bir oynatıcı bütün gece oynatamaz, iki üç saatte bir, yerini nöbetle bir başka oynatıcı alır. Kadınların sesleri ezgili olduğu için onlar çok önemlidir. Geleneksel bir oynatıcı takımı oğullar, kızlar, damatlar, gelinler, torunlardan oluşan geniş bir ailedir. Bu işin durmasını istemediklerinden baş oynatıcının on kadınla evlendiği olur.

Hindistan'da son yirmi yılda gölge oyununu çağdaşlaştırmak, canlandırmak için çabalar görülmektedir. Bu bölümün başında adını andığım Bayan Kamaladeviji Chattopadhyay Hindistan'da kuklacılığın ve gölge oyununun yeniden canlanması için öncülük etmiştir. İlk Ahmadabad'da, Darpana Akademisi'nde küçük boy ve kalın kâğıttan yapılmış tasvirlerle *Savitri Satyavan* adlı bir oyun denenmiştir. Bundan sonra Natya topluluğu kurulmuştur. XVI. yüzyılda özellikle gölge oyunu için yazıldığını daha önce belirttiğim *Ramayan Ranganathan* adlı Telegu yazmasını İngilizceye çevrilmiş, müzik bes-telenmiş ve geleneksel biçimde oynatılmaya başlanmıştır. Ahmedabad Natya Sang topluluğu altı kişilik bir topluluktur. Her biri 60'ı aşkın tasvirden 8 - 12 tanesini oynatmaktadır.³⁴

³⁴ Bu denemelerin hazırlık çalışmaları ve tasvirlerin ve sahnele-rin resimleri için bkz. *Marg.*, ss. 33-38.



Ramana Murty, Gandhi tasviri ile.

Hindistan'da gölge oyununun canlandırılmasında önemli bir adım, dostum Ramana Murty'nin başında bulunduğu Madras'taki Central Leather Institute'un 1962'-de kurulması olmuştur. Enstitü'nün başlıca gölge oyunu tasvirlerinin yapımı ve bunun üzerine araştırmalar olmakla birlikte deriyle ilgili Hint el sanatlarının her türlü yapımına da yer vermektedir. Bunlar gerek içerde, gerek dışarda satılmaktadır. Ayrıca Enstitüye bağlı ve Ramana Murty'nin yönettiği bir gölge oyunu ve kukla topluluğu temsiller vermek üzere gerek Hindistan'ın içinde gerek başka ülkelerde dolaşmakta, konferanslar vermekte, ayrıca bunları gittikleri ülkelerin televizyonlarında göstermektedirler. Şimdiye dek dışarda 135 temsil vermiş topluluk 13 değişik ülkeyi dolaşmıştır. Yeni oyun metinleri de hazırlanmaktadır. Söz gelimi Andhra Pradesh hükümeti için Gandhi'nin yaşamı üzerine bir temsil hazırlanmıştır. Ayrıca bizde *Kelile ve Dimne* olarak bilinen *Pançatantra* hikâyeleri üzerine de metin hazırlanmıştır.

VII. UZAK DOĞU ASYA : ÇİN - TAIWAN - JAPONYA

Asya'nın Güneyi ile Güney Doğusundaki gölge oyunundan alabildiğine değişik bir kültür ortamı ve tekniği içinde gelişen Çin gölge oyunu, dramatik gösteri olarak kuşkusuz bütün gölge oyunları içinde en ilginç, en zenginidir diyebiliriz. Bir çok bakımlardan da Türk Karagöz'üne yaklaşıyor. Bu bölümü Çin gölge oyununa ayırmakla birlikte, Kıta Çin'inden değişik bir gelişim gösteren Taiwan'daki gölge oyunu ile Japon gölge oyununa da kısaca değineceğiz.

Çin'de gölge oyunu için kullanılan çeşitli adlar vardır, ¹ Ancak en yerleşmiş *ying hsi*'dir : *Ying* [= gölge],

1 Nitekim Güney Doğu Çin'de Fukien Eyaletinde, Amoy'da, günlük konuşmada adı geçen şu terimleri buluyoruz : *tsua ia* (kâğıt gölgeler), *la hi* (gölge oyunu), *phe ang* (deri kuklalar), *phe kau* (deri maymunlar) vb. bkz. *T'aung Pau*, II/III (1902) s. 43.

hsi [= müzikli geleneksel tiyatro oyunu]. Kimi incelemeciler, Giriş bölümünde uzunca değindiğimiz gibi Han İmparatoru Wu-ti'nin (İ.Ö. 140 - 87) ölen karısının görüntüsünün perdeye getirilmesi söylencesine önem vererek, Çin'de gölge oyununu bu çağdan başlatmak eğiliminde görüyorlar.²

XI. yüzyıl Çin ansiklopedisi *T'ansou*'da Yön-tsung çağında (1023 - 1065) (Sung soyundan) pazar yerinde üç devlet öyküsünü (*San kuo*) anlatanlara raslanıyordu. Anlatılarına gölge tasvirleri de katılıyorlardı. Bugüne kadar gelen üç devlet (Shu, Wei ve Wua it) tasvirleri bunun başlangıcıdır.³

Üç Devlet Öyküsü bugün de çok sevilmektedir. Bir halk romanında ele alındı. Moğollar çağında (1206 - 1360) Lo kuan ching adında biri bundan edebî roman yapmıştır.⁴ Bu dramatikten çok epik bir türdü.

Laufer'in, Tung king mon hua lu'dan öğrendiğine göre Honan eyaleti başkenti K'ai-fong-fu'da, 1102 önce onbeş salaş tiyatro vardı; bunun altısında gölge oyunu gösteriliyordu.⁵ Aynı bilgin Fan Ch'eng-ta'nın (1126 - 1193) bir şiirine dayanarak, Çin gölge oyunundan söz açar; burada geçen *ying teng hi* [= gölge fener oyunu] ise bildiğimiz anlamda bir gölge oyunu olmasa gerek.⁶

2 Nitekim Laufer, buna çok önem vermektedir. bkz. W. Grube, E. Krebs, B. Laufer, *Chinesische Schattenspiel*, München 1915, ss. VIII-X. Oysa bu bilginin kaynağı olan XI. yüzyıl Çin ansiklopedisi *T'an sou*'da Wu-ti'den gölge oyununun kesin başlangıcını XI. yüzyıl olarak gösteren kanıtların kesinliği karşısında 1000 yılı aşkın bir sürede gölge oyununun varlığı üzerine hiçbir ize raslanmamaktadır.

3 bkz. Friedrich Hirth, "Das Schattenspiel der Chinesen", *Keleti Szemle*, II, 1901, ss. 77-78.

4 Çevirisi için bkz. The. Pavie, *San-koué, tschy, Histoire des trois royaumes, roman historique, traduit sur les textes chinois et mandchou*, I II, Paris 1845-51.

5 Grube, s. XI.

6 Jacob bunun Ömer Hayyam'da geçen fanus-î hayal türünden bir şey olduğunu ileri sürüyor. *Geschichte*, s. 10.



Çin tasvirleri (Offenbach am Main)

1235 yılında Tu ch'eng ki scheng'den alınan bilgi de bir kanıttır :⁷ "Gölgeoyunu tasvirleri başlangıçta Başkent'te kaba kâğıttan kesilirdi, daha sonra renkli deriden yapıldı : İyilere gerçek insan çehreleri, kötü tiplere şeytan maskeleri, Bunlar da tıpkı pazar yerlerinde olduğu gibi orunlama (alegori) ile belirtiliyordu."

Laufer⁸ kökenini daha eski bir eserde *Mong liang lu*'da kanıtlamıştır. Sözü edilen başkent Pein-king, Kai-fon-fu'dur. *Mon liang lu* ise Hang-chou'nun bir betimlemesidir. One göre dört gölge oyuncusu vardı, bir bez gererler, bunların yaptıkları hikâye anlatanlardan pek farklı değildi. Bu bez gerelti bunu dramatik bir gölge oyununa yaklaştırmaktadır. Laufer T'an sou ile Mong liang tanıklığı ancak anlatılan bir gölge oyunu kanıtladığını, dramatik olmadığına inandığına inandığını belirtmektedir.⁹

7 bkz. Gustav Schlegel, *Chinesische Brauche und Spiele in Europa*, Breslau, 1869, s. 29 (bk. *Geschichte* s. 10) ve Hirth, s. 78.

8 Grube, s. XI.

9 Grube, s. XII.

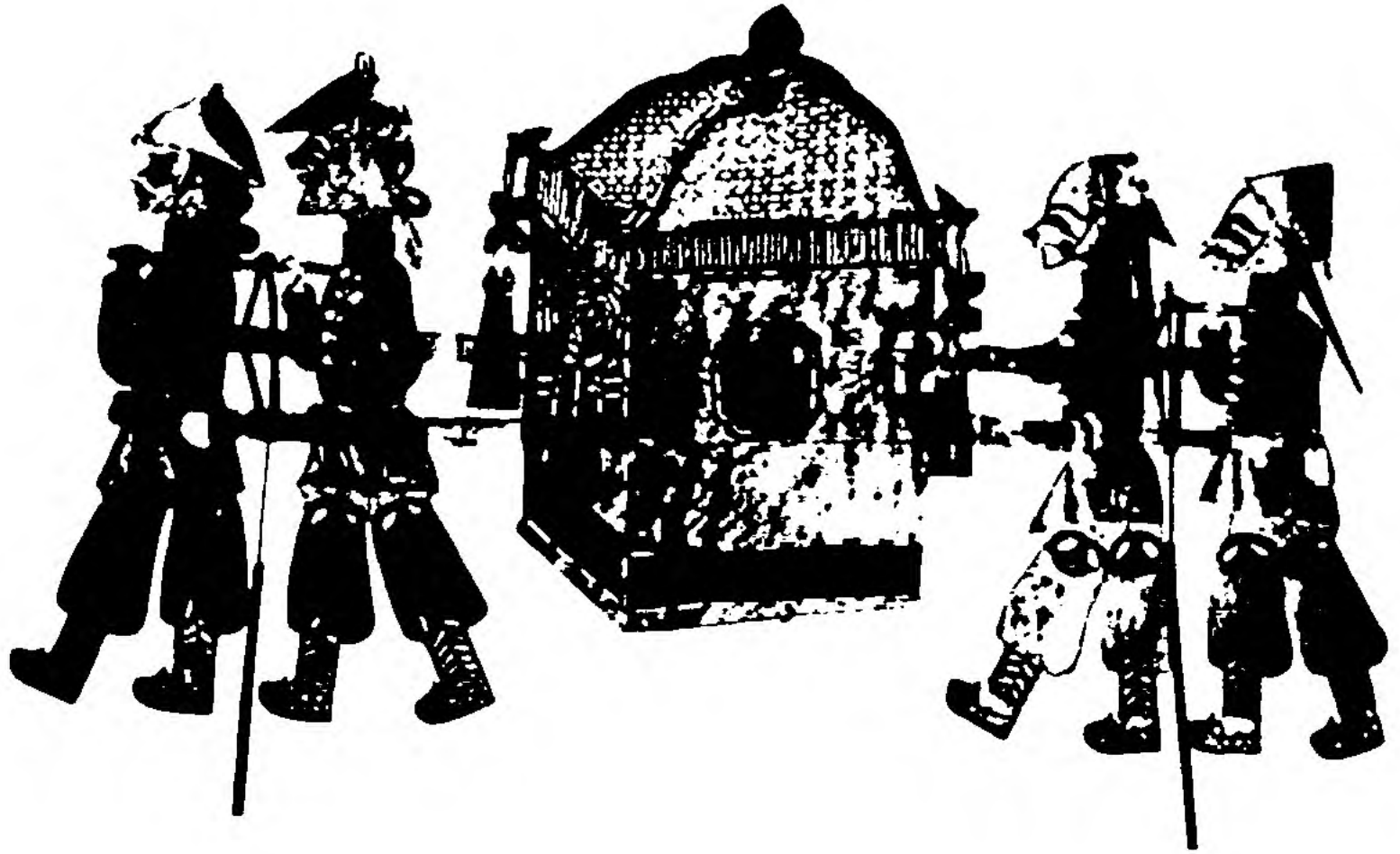
Jacob, tarihçi Cüveyni'nin 1260'da farsça yazdığı *Tarih-i Cihan-güşâ* adlı eserinden aldığı bir bölümle, Çinlilerin, Cengiz Han'ın oğlu ve ardılı Ogotay'a [Oktay] (1227 - 41) gölge oyunu oynattıklarını şu alıntıyla gösteriyor :¹⁰ "Çin'den oyuncular geldi ve çok güzel Çin oyunları gösterdiler, henüz kimse bunları görmemişti; bunu bir perde arkasından sundular. Çeşitli ulusların tiplerini canlandırdılar. Bunlar arasında beyaz sakalı ile yerlerde sürüklenen bir yaşlı adamı gösterdiler. Başı da sarığının çevresine dolanmış ve atın kuyruğuna bağlanmıştı. Oktay sordu "bu kimi yansıtıyor?" Oyuncular bunun isyankâr müslümanlardan biri olduğunu, askerlerin onu kentten dışarıya çıkardıklarını söylediler. Oktay, oyunun durdurulmasını istedi. Hazinesinden çeşitli eşyaları Horasan'dan inci, değerli taşlar vb. dokumalar, som altından kadehler, arap atları, silâhlar, giysiler vb. getirtti. Bunlarla karşılaştırmak üzere Çin'den gelme Çin malları getirildi, karşılıklı kondu, arada çok büyük fark vardı. Oktay, "müslümanların en yoksul olanının bile bir kaç kölesi vardır, oysa Çinli Mandarinlerin hiç bir müslüman kölesi yoktur. Tanrı ulusların durumların çok iyi bilir." Oktay, "bu türlü açık kanıtlar karşısında İslam' inananlar nasıl böyle aşağılanabilir? Sizin yaptığınız bu suç aslında sizden hesap sorulmasını gerektirir, canınızı bağışlıyorum, kurtulduğunuza sevinin gidin gözümün önünden yokolun bir daha da gelmeyin" der.

Bunları toparlarsak, Çin'de gölge oyunu XI. yüzyılda başladı, Sung döneminde (İ.S. 960 - 1279). Halk ressamlarının çocuk yaşamı üzerine yaptıkları resimlerde çocukların gölge oyununa öykündüklerini gösteren sahneler vardır. Yazılı belgelerde de gerek Pien-liang (Kuzey Sung'un başkenti, bugün Honan Eyaleti'nden Kai-feng kenti) ve Linan'da (Güney Sung, bugün Çekiang Eyaletinde Hangçov kenti) gölge oyunu anlatılmaktadır. Sung çağında bile gölge oyunu geniş seyirci çekiyordu.

10 *Geschichte*, ss. 11-13; Jacob uzun uzun konumuz bakımından önemsiz sayılabilecek ayrıntıların tartışmasına giriyor.

Pien-liang bir tecim kentiydi ve gölge oyunu için özellikle gece panayırları iyi ve uygun bir ortam tanıyordu. Sung döneminden sonra Çin halk edebiyatı gelişmeye başladı, meddahlık da gelişti; *Shuo shu* [= hikâye anlatıcılığı], *Ku tzu* [= davul eşliğinde hikâye anlatıcılığı], *Tan tzu* [= şarkıyla hikâye anlatıcılığı] ve dram. Bu çağın gerçekçi edebiyatı, yaşamı zengin bir biçimde yansıtıyordu, gölge oyunu da buna uydu. Görülüyorki daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi hikâye anlatıcılığı ve epik biçim başlangıçta daha belirgindir. Kuzey Çin'de önemli bir kent olan Luo (Luo-sien)'da Ming çağı sonunda Chung Se ch'i adında bir bilgin gölge oyununu halkının mutluluğu için öğretici amaçlar için kullanmıştı. Böylece gölge oyunu tekniğini de geliştirdi. Manchu döneminde gölge oyunu en yüksek basamağa erişti.¹¹

Çin gölge oyununun Batıda, ilk içeriğini veren Bav- yera Kralı Prens Ruprecht olmuştur.¹² Prens Ruprecht, Peking'de tiyatroya gitmemiş ama, elçilikte bir gölge



Çin tasvirleri (Prag Etnografya Müzesi)

11 Hejzlar, "The magic..."

12 Rupprecht Prinz von Bayern, *Reise-Erinnerungen aus Ost - Asien*, München 1906. s. 252-3. bkz. *Geschichte*, s. 13-14.

oyunu seyretmiş, ona göre çok ustaca güzel tasvirler vardı, yalnız dış çizimi değil, içindeki çizgiler de seçilebilmekteydi. Oyun bir söylenceden alınmıştı. Bu eciş büyüş karısının büyülerle etkilediği bir adamın öyküsüdür. Bu büyülerden kurtulmak için Taocu bir din adamından yardım ister. Din adamı, kadını türlü biçimlere sokar, ıssız bir adaya sürgüne gönderir. Oğlu yükselir. Annesini adadan gemi ile aldırır. Daha 1901 yılında Berthold Laufer, Peking'te 19 gölge oyunu metni ve 1000 tasvirini New York'taki American Museum için satın aldı. Ayrıca fonografla şarkılarını da saptadı. Ünlü Çinbilimci Grube bunları çevirdi, ancak tamamlayamadan ve yayınlanmadan Grube 1908'de öldü.¹³ Onun iki öğrencisi Krebs ve Laufer bunu tamamladılar. Bavyera Bilimler Akademisi bu 68 parçanın çevirisini 1915'de yayınladı. Bu gösterişli cilt, Alman bilim adamlarını onurlandıran bir anıt eserdir.¹⁴ Bu eser yalnız gölge oyunu değil, Çin dili, halk bilgisi, kültür ve edebiyat tarihinin tükenmek bilmeyen bir hazinesidir. Çin metinleri Yen-chou'da, Schantung'da Krebs'in gözetimi altında basıldılar. Bu koleksiyon Budhacı, Taocu, tarihsel içeriği olan oyunlar, kentli oyunları, ahlâk oyunları, güldürmeceler, söylenişler vb. dan oluştu. Burada bir halk kendi dilinde seslenmekte, düşüncelerini açığa vurmaktadır. Çin gölge oyunu Laufer'e göre deriden ama tasvirleri küçük bir sanat eseri. Laufer şöyle değerlendiriyor Çin gölge oyununu : "Dağlar, kayalıklar, ağaçlar, çağlayanlar, evler, tapınaklar, pagodalar, köşkler vardır. Halılarla süslenmiş yerler, üzerinde vazolar bulunan, nakışlı örtülü masalar; kaplan postu ile döşenmiş iskemleler. Yiğitler at üzerinde, kadınlar tırıs gidişli eşekler üstünde salınırlar, ya da tahtıranlarla taşınırlar. Önüne katır koşulmuş arabalar önümüzden hızla geçerler. Yukarıda turna kuşunun kanatları üzerinde giden cinler, bulutlarda süzülen tanrılar. Yanse'de bir sel baskını canlandırmak



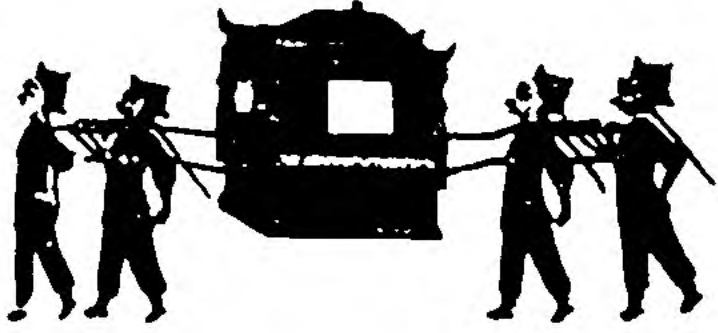
Göklerin kızı



Prague Etnoğrafya Müzesinden iki çin tasviri.

13 Wilhelm Grube, *Boas Anniversary Volume. Anthropological papers written in honor of Franz Boas...*, New York 1906, ss. 1-4.

14 Grube.



Çin tavsirleri.

güç değildir. Yeli ve dalgaları harekete getirir. Sel sularından korkunç canavarlar, büyük balıklar kabuklular, yengeç, kurbağa kaplumbağalar, sümüklü böcekler, ejder tanrılar (Hint Naga'sının Taocu biçim değiştişidir). Gök gürültüsü tanrısı tokmağı ile davullarına vurur, şimşek - yıldırım tanrıçası maden levhaları takırdatır, yağmur tanrısı kılıcını bulutlara sokar, suyu bir kabtan aşağı döker. Yağmur tanrıçası bir kaplanın üzerinde havada at üstünde gibi havada gider; İçinde yeli saklı tuttuğu çuvalın ağzını açar. Gölge oynatıcısı doğanın ana öğelerine, hayvanlar dünyasına hükmeder. Yılanların, ejderlerin hareketini, aslanın esnemesini ve gerinmesini, kaplanın sürünmesini ve sıçramasını doğaya böylesine tıpatıp gölge oyunundan başka birşey canlandıramaz. Oynatıcı bir Çin ressamına özgü güvenle yaşamı hareketleriyle yakalar; o bir hareket ustasıdır. Yaşamdan bizi cehennem dünyasına, ölümlerin bekçisi Yama'ya onun öküz ve at başlı uyduları şeytanlarına götürür. Lanetlilerin çektiği ezinci görürüz. Yüce tanrı Kuan Li'nin yumuşak bakışları kurtuluşu muştular. Gölge oyununun etkisi iki kat sarsıcı, etkileyicidir. Şairimizin insanlığın en iyi yanı dediği ürkme, ürperme duygusu gölge oyununun etkisidir. En yetkin bir yanılsama sanatıdır. Seyirciyi coşumcu büyüyle kendisine tutsak eder. Sanat bakımından dramatik gösterilerin ulaşabildiği en yüksek basamaktır."¹⁵ Bu dönemin başka tanıtıcı yayınları daha vardır.¹⁶

Oyun konularının kaynakları Budhacı ve Taocu söylenceler, sihirbaz dramları, tarihi romanlar, cehennem zebanileri, lanetlilerin acıları, Çin tarihi gibi çeşitli içerikleri oluşturmıştır. Çin tarihinin kısa oluntu

¹⁵ Grube.

¹⁶ Örneğin Hamburg Tiyatrosunun eski müdürü Karl Hagemann bir dünya gezisine zıktı ve bir kitap yazdı. Ancak bu ulusların dillerini bilmek söyle darsun, bu konuda yazılmışları okumadığı için ön bilgilerin eksikliğinden ötürü Çin gölge tiyatrosuna ayırdığı bölümde yanlış bilgiler, çarpık yorumlar vardır. Grube'nin kitabını okusaydı bu yanlışlığa düşmezdi. bkz. *Die Spiele der Wölker*, Berlin.

ve bölümlerinde insan zaafı, rüşvet yiyen yargıçlar, görevini kötüye kullanan kamu görevlileri, eşe sadakat, savaşçıların gönü yüceliği gibi konuları içerdi. Bu bakımdan toplumsal yapıda oynatıcının önemli bir işlevi vardır. Bugün de bu konulara toplumsal işlevli çağdaş içeriklik tanınmaktadır. Dağmaca oyuna geniş yer tanınmıştır; bu daha çok güldürmecelerde görülür. Oyuncuların ellerinde yazma kitaplar vardır, bunlar daha çok anımsamak için önörgülerdir. Bugün bile oyuncu dağarlarında çok sayıda oyun vardır, bunların çoğu eski metinlere uzanırlar ve seyircilere göre değişik ağızlar da oynanırlardı. Budhacı ve Taocu kaynaklardan çıkarılan oyunlar da sayıca pek çoktur. *Batıya Yolculuk* ve *Beyaz Yılan* kümeleri Budhacı, *Şeftali Şöleni* ise Taocu kaynaklardan gelen kümelerdir. Çoğunlukla bir temsilde kümenin tümü oynanmaz, bu kümeden bir oluntu ile başka türden oyunlar gösterilir. Bunlar arasında hayvan öyküleri de vardır. Söz gelimi *Turna Kuşu* ve *Kaplumbağa* gibi. Burada kibirli bir beyaz turna, istediği zaman uçup kaçabileceğine inanarak bir kaplumbağanın sırtına çıkarak onunla alay eder ve onu gagalar. Ancak bu kötü davranışı için cezalanır, çünkü kaplumbağa onun boynunu kapar ve ısırır. Bunun gibi *Açgözlü Maymun*, *İki Arkadaş* (Ayı ile Maymun) gibi çeşitli kısa hayvan öyküleri vardır. Kısa oyunlar ve sözsüz oyunlar da vardır :¹⁷ Sözgelimi *Tualet Masasında*, *Pire Avcılığı*, *Ödünç Alınan Saç*, *Kar Süpürme*, *Şalgam Hırsızlığı* vb. gibi.¹⁸

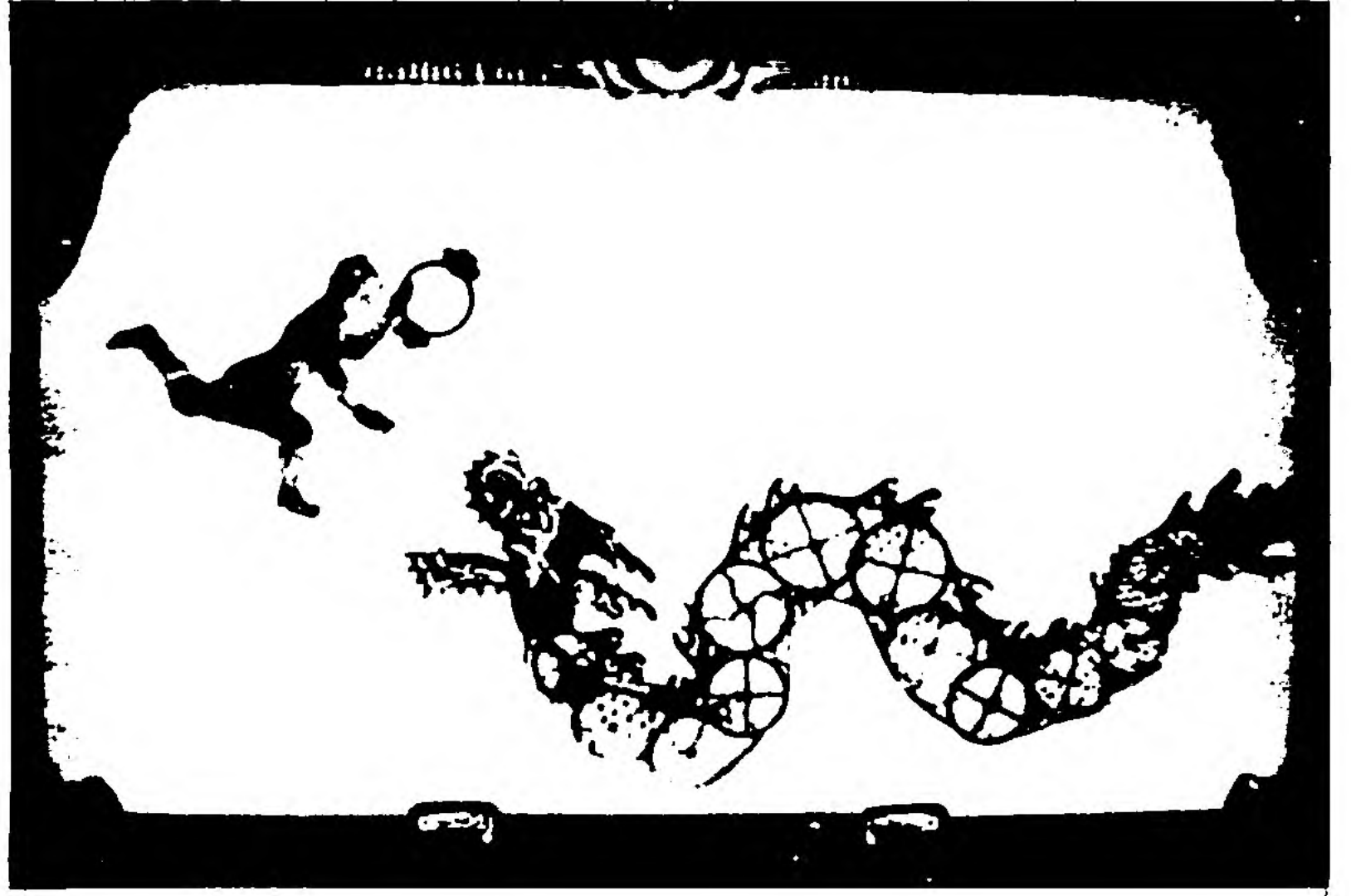
Ming Çağından (1368 - 1644) bir gölge oyunu *Kaos Kutusu*'dur; daha çok Asya tiyatrosunun felsefe ve din-



"Turna ve Kaplumbağa"
(Hunan Bölgesi)

17 Bunlar üzerine bilgi için bkz. Genevieve Wimsatt, *Chinese Shadow Show*, Harvard University Press (1936).

18 Avrupa dillerinde Çin gölge oyunu dağırını gösteren başka yayınlar da vardır. Söz gelimi bkz. Cecilia L. Zung, *Secrets of the Chinese Drama*, London 1937; söz konusu eserde 50 Çin dramının özetleri vardır. Gerçi bu dramlar canlı oyuncular içindir, ama çoğu gölge tiyatrosu oyun dağırına alınmıştır. *Davul Dansı* adlı Çin gölge oyununun İngilizce çevirisi için bkz. Paul McPharlin, *A Repertory of Marionette Plays*, New York 1929.



Hunan bölgesinden bir gölge oyunundan sahne

sel kavramlarına örnektir. Burada verilen oluntu kötülükle (bu Chin Hua, şeytanların tanrıçası) ile iyiliğin (Tao inancının başı T'ien-shih Chin Hua) arasındaki savaş gösterir. Üç kuşak önce, bir Taocu rahip ailesine haksızlık yaptığı için şeytanların tanrıçası Chin Hua, Tao inancının başı T'ien-shih'e kızgındır. Bu arada imparatorun da görevine özen göstermediğini öğrenmiştir; böylece şeytan ordusunu gönderip her ikisini de tutsak edecektir. Şeytanların tanrıçası yardımcılarına gerekli buyrukları verir : Kırkayak tapınakta bekliyecek T'ien-shih'i yakalayacak, Kertenkele onu bağlayacak, Akrep onu sıkı tutacak; Kırmızı Yılan onun üç uğurunu elinden alarak büyü gücünü yok edecek, kaçarsa yakalayacak. Öteki şeytanlar da benzeri görevleri üstlenirler. Şeytanların beklemekten canları sıkılır, insan biçimine girerler, çeşitli kadın ve erkeklerle garip ilişkileri olur. Çeşitli serüvenlerden sonra T'ien-shih'i izleme görevlerinin başına dönerler. Kırkayak ve Kertenkele T'ien-shih'i yakalamak için plân kurarlar. Hadım Lin Huan onu yemeğe çağırarak, Kertenkele canbaz kı-

lığına girip onu yakalayacaktır. Daha önceki bir oluntuda, Şeftali Görüntüsü, Kırkayak'a raslanır, ona Ti'en-shih'den büyü mühür ile dayak yediğini ve büyük şeytanların Chin Hua'nın buyruğu ile rahibe tuzak hazırladıklarını söylemiştir. O da rahibi yakalamak istemektedir. Rahip uyurken onun Kaos Kutusunu çalacak böylece büyü gücü yok olacak. Ancak kutu onun üzerine baskı yapar, rahip uyanır, kılıcına davranıp onu öldürecekken Şeftali Görüntüsü kaçmayı başarır. Aydaki yaşlı adam belirir ve Şeftali Görüntüsü'ne Dindar Söğüt'le evleneceğini söyler. Onun buyruğu ile Şeftali Görüntüsü ve Dindar Söğüt karı koca olurlar. T'ien Shih gene kutusunun sahibi olarak Li Huan'ın evindeki yemek çağrısına gider. Hadım Lin Huan ile yiyip içtikten sonra canı sıkılır; ev sahibi, akrobatlarının onu eğlendirmesini ileri sürer. Akrobat kılığındaki Kertenkele gelir, takla atar ve zehirli soluğunu Ti'en-shih'e üflemez. Ancak T'ien-shih işin bilincindedir, zincirini atıp şeytanı bağlar. T'ien-shih ona gerçek kişiliğini göstermesini ister, sonra onu Kaos Kutusuna atar. Bu sırada Kırkayak arkadaşı için meraklanır, koşar ve T'ien-shih ile dövüşür. Uzun bir dövüşten sonra o da zincire vurulup Kaos Kutusuna atılır. İmparator danışmanlarından T'ien-shih'in kendisine karşı bir plân hazırladığı haberi alır. O da İmparatora bağlılığı için yemin eder, şeytanlarla savaşını anlatır. İmparator kuşkuludur. Kaos kutusunun kapağını açar, bütün şeytanlar kutudan çıkar. Hepsi birer birer İmparatorun önünde diz çökerler, suçsuz olduklarını, T'ien-shih'in İmparatoru aldattığını söylerler. Öfkelenen İmparator bunların gerçekten şeytan olduklarının kanıtlanmasını ister. T'ien-shih'in komutası üzerine Kırmızı Yılan, Kertenkele, Kırkayak ve Akrep şeytan kılığına girip İmparatoru korkuturlar. O da T'ien-shih'i yanlış yere suçlayan danışmanın kafasının kesilmesini emreder. İmparatorlukta düzen geri gelmiş, tüm şeytanlar Kaos kutusuna geri dönmüşlerdir. İmparator, T'ien-shih'e dağın tepesindeki görevini geri verir; ayrıca ona altın bağışlar, aylığını da iki katına çıkarır.



Çenktu bölgesinden iki tasvir.



Bir Çin tasviri.



Bir Çin atlı tasviri.

Demir Yelleçli Prenses : Bu oyun *Hsi Yu Chi* [= Batıya Yolculuk] adlı çok yaygın bir masal kümesinden bir oluntudur. Bu küme gerçek bir tarih olayına dayanmaktadır : Bu da, Hsuan Tsang'ın, Hindistan'a İ.S. 645'te yolculuk yaparak Budacı Tripitaka kutsal yazmalarını getirmesidir.¹⁹ Hsuan Tsang'ın iki yolculuk arkadaşı ve yardımcısı vardır. Bunlardan biri sarkık kulaklı Domuzbaş (Chu Pa-chieh) ile maymun yüzlü savaşçı Sun Wu-ling ya da Maymun'dur. Bu ikincisi oyunun baş kahramanıdır. Öyküde, yolcuların geçidi yanan dağlarla engelenir. Bu engeli aşmak için Maymun ve Domuzbaş, Prenses Demir Yelleç'den yangın söndüren tılsımlı yelleçini almak isterler. Prenses, oğlunu savaşta öldüren Maymun'a kin duymaktadır. Domuzbaş dener, fakat eli boş döner, üstelik dayak ta yer. Maymun dener. Çeşitli hilelerine rağmen o da aldatılır; yanlış yelleç almıştır, bununla yangın söneceğine tersine daha da artar. Sonunda büyü gücünü deneyip Prensesin kocası Boğa Kral kılığına girerek, gerçek yelleci almayı başarır. Oyunda tılsımlı değişiklikler, gösterişli sahneler çoktur. Dağlardaki yangın gerçek alevlerle yapılır. Domuzbaş ve Maymun çeşitli tılsımlı değişimlere uğrarlar; söz gelimi, birdenbire kaya olup yeniden eski biçimlerini alırlar.

Chin Chion Pao [Leoparın eğitilmesi] : Eski Çin sanatçıları Maymun Sun Wu-kung adında ilginç bir görüntü yaratmışlardır. Büyük bir direniş gücüne sahip olan Maymun Sun bütün güçlü yetkelere meydan okuyabilmektedir; öyle ki göklerin hükümdarına bile. Çünkü onun karakter yapısı doğru, canlı, zeki, neşeli, iyimserdir ve Çin klasik sanatlarının en sevilen görüntüsüdür. Bu oyunda Chin Chienpao yaramaz leoparın bedenleşmesidir. Büyü sanatı ile Maymun Sun Wu-kung kendini güzel bir gelin kılığına sokar, leopara teslim olur, onunla zifaf odasında savaşır ve leoparın kuvvetine ve yırtıcılığına karşın onu yener. *Maymun* en çok sevilen bir oyun-

19 Oyunun kısaltılmış metnini *Monkey* (Maymun) adıyla Arthur Waley Wu Cheng'ten çevirmiş ve 1953'te Londra'da yayınlamıştır.

dur, buradaki insan - maymun türlü taklalar atar. Şeytana, hayvana ve ruha dönüşüm yapar. Maymun'un adı Sun Wu-k'ung gizlerin açıklayıcısıdır, ölümsüzlüğün gizini bilmekte iken öyle yaramazlıklar yapmıştır ki tanrılar onu Göksel Şeftali Bahçesine baş kâhya atamışlardır. Bu bahçe K'un Lun dağlarında Batı Ana'nın sarayı ile Değerli Taşlar gölünün yakınındadır. Bu bahçedeki olgun şeftalilerden yiyen ölümsüzlüğe erişir ya da Ay ve Güneş çağına erişir. Burada bir şeftalinin olgunlaşması her üç bin yılda bir olur; bu günde bütün tanrılar ve tanrıçalar bir araya gelerek Batı Ana'nın doğum gücünü kutlarlar. Şeftali Bahçesinde Sun Wu-k'ung o kadar çok şeftali yemiştir ki ölümsüz olmuştur. Öyle ki doğum günü şölenine getirilen yemeği de yemiştir. Maymun şeftali yerken, oynatıcı bu tasvirin başını dik açıda tutar sanki dudakları oynar, şeftaliyi yer ve çekirdeklerini atar gibidir. Sun Wu-K'ung domuz Ch'u Pa-chich ve beyaz atlı rahiple Batı Cennetine gidip Budha'nın yazılarını alacaktır. Bu yolculuk çeşitli oluntulardan oluşur ve her biri bir oyun olarak sunulur. Rahip sürekli bir şeytanın ya da hayvanın eline düşer ve arkadaşlarınca kurtarılır.²⁰

Pai Sheh Chuan [Beyaz Yılan Efsanesi] : Bu oyun iki bölümlüdür : "Irmakta Savaş" ve "Tılsımlı Kabin Ağzının Kapatılması" Çin mitologyasına göre Pai adlı kız beyaz yılanın bedenleşmesidir; çok güzel, yumuşak, duygulu bir kızdır. Hizmetçisi Hsiao Ching ise yeşil yılanın bedenleşmesidir; o da güzeldir ama dik başlıdır. Hangchow'da, Batı Gölünde gezerken Hsu Hsien adlı bir genç adama raslar, ona ilk görüşte vurulur. Sonunda evlenirler ve bir süre mutlu yaşarlar. Bir gün Hsu Hsien, Altın Tepe Manastırına gider (Chin Shan Sze). Burada zalim keşiş Fa Hai onu manastırda alakoyar; sözde o bir görüntü ile ecinnileşmiştir. Böylece uyumlu aile düzeni bozulur. "Irmakta Savaş" adlı sahnede öfkeli ve

20 Pauline Benton, "Chinese Shadow Plays", *Essays on Asian Theater and Dance. The Performing Arts Program of the Asia Society*, 1972-73 New York.

kaygulu Beyaz Yılan Perisi, hizmetçisi Hsiao Ching ile, kocasını kurtarmak için zalim keşiş meydan okumak üzere bir gemiye biner. Ancak savaşta Beyaz Yılan Perisi yenilir, keşiş tutsak olur. Keşiş onu tılsımlı kaba koyar ve kocası Hsu Hsien'e de zorla karısının kaçmaması için kabin ağzını kapattırır. Tılsımlı Kabin ağzının kapatılması sahnesi korkak ve kararsız Hsu Hsien'ini keşişin baskısı ile kendi yıkımını hazırlaması, derebeyliğe karşı direnişi gösterir. Gerçi söylenceye Fai Hai üstünlük sağlar ama, seyirci beyaz yılanın yanını tutar. Fai Hai ise halkın lanetlediği, tiksindiği biridir.

Sze Tse Lou [Aslan Meyhanesinde Düello] : Wu Sung Çin klasik edebiyatının yarattığı örnek bir kahramandır. Cesareti ve dürüstlüğü ve tek başına yırtıcı bir kapianı, Yang Kang Dağları yamaçlarında, onsekiz büyük tas şarap içtikten sonra öldürüşü söylencesi çok yaygındır. Doğduğu kente döndüğünde, Wu Sung Hsi Meng-chin adında bir sefilin kardeşini kallesçe öldürdüğünü, öldürmeden önce de kardeşinin karısını baştan çıkardığını öğrenir. Ona *Sze Tse Lou*'da (Aslan Şarapevinde) karşılaşır aralarında amansız bir düello olur ve sonunda sefil adam suçunun cezasını canıyla öder.

Wu Tai Hui Hsiung [Birbirinden uzun süre uzak kalmış iki kardeşin raslantısal karşılaşması] : Hopei ve Shansi eyaletlerinin arasındaki sınır bölgesinde "Tang Ailesinin İki Kahramanı" adlı masal bugün bile çok sevilir. Bu masallar Tai Shan dağlarında XI. yüzyılda yabancı kabilelerin saldırısına karşı duran askerlerin kahramanlığını överler. Yang orduların önderi, karısı, sekiz oğlu ve iki kızı ile ülkesini korumak için yiğitlikle savaşır. Başarısızlıklarına rağmen halk onları gene de çok sever. Masala göre yenilgilerinin nedeni şöyle açıklanır : İmparatorluk sarayındaki hain bir başbakan onları savaş meydanında kuşattırıp yok etmekle kalmamış ayrıca ölümden kıl payı kurtulanları da çeşitli dolaplarla öldürtmüştür. Böylece Yang ailesinin savaşçıları bu başbakanın kurbanları olmuştur. Yang Yen-teh (beşinci oğlu) bu ölümlerden kurtulabilmiş ve Wu Tai

Shan'da (Beş set tepeleri) bir keşiş kılığına girerek saklanmış, altıncı oğul Yang Yen-Chao ise ordunun küçük bir kesimiyle sınırda bulunmaktadır. Yang Yen-Chao geceyi geçirmek için Wu Tai Shan'dan geçerken, bir manastıra gelir, iki kardeş burada karşılaşırlar. Önce birbirlerini tanımazlar, ancak sonra konuşmalardan sonra ikisi de kardeş olduklarını anlarlar.

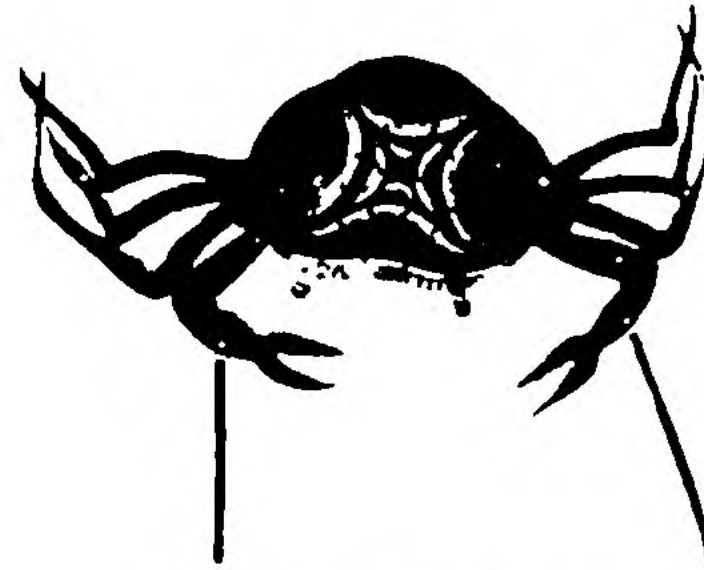
Tsao Chiao Kuan [Çayır Köprü Geçidi] : Yaşlı general Yao Chi yıllardır sınır kalesi olan Tsao Chiao Kuan (Çayır Köprü Geçidi)'ı beklemektedir. Bir gün başkentten General Ma Wu onu görmeye gelir. Her ikisi de İmparator Liu Hsiu'nun yakın arkadaşlarıdır. General Ma Wu'yu İmparator Yao Chi'den görevi devralarak Yao Chi'nin başkentte artık refah için yaşamasını sağlamak için göndermiştir. Yao Chi başkente gelince hain bir saraylının entrikalarının kurbanı olacakken bu kötülüklerden kurtulur.

Tsiang Hsiang Ho (Başbakanla Generalin uzlaşması) : Savaşan Devletler Çağında, Chao devletinin büyük generali Lien Po, güçlü Chin devletinin istilasına karşı koydu; oysa soylu olmayan bir politikacı Lin Hsiang-ju onun Chao'yu ele geçirmek ve kendisine katmak isteyen Chin devletinin bu amaçlarını diplomatik yollardan engelledi. Bunun sonucu Lin Hsiang-ju, Chao devletine başbakan oldu, böylece Lien Po'nun üstünde bir düzeye ulaştı. Lin'in bu atanmasını kıskançlıkla karşılayan general, bir iç savaşın eşiğine geldi. Başbakan Lin uzağı görüşü ve soğukkanlılığıyla, ona yanlış yolda olduğunu gösterebildi. Lien Po da bunu anlayarak özür diledi, Başbakanla General uzlaştı, aralarında birlik ve beraberlik doğdu.

Tuan Mi Chien [Döneğin Ölümü] : Syi çağının sonlarına doğru tarımsal devrim için ayaklanmayı yöneten ve Wa Kang Chai'nin 36 dostu diye bilinen otuzaltı kahraman vardı. Wa Kang Chai bu devrimin sağlam üsüydü. Tang çağının ikinci imparatoru Li Shih-min'in günden güne kuvvetlenmesi sonucu otuzaltı arkadaş arasında iç ayrılıklar başladı. Bunlardan Li Mi, yakın ar-



Çin eşek tasviri.



Çin yengeç tasviri.

kadaşı Wang Po-tang'ın kışkırtmasıyla, arkadaşlarından ayrılır, imparatorla işbirliğine girer ve Prenses Ho Yang ile evlenir. Çok şarap içen Li Mi sonra yaptıklarından pişmanlık duyar, prensesi öldürerek Wang Po-tang ile kaçar. Yuan Mi Chien diye bilinen çaya varınca imparatorun askerleri onları kuşatır ve Li Mi ok yağmuruyla öldürülür.

Wu Kung Ling [Kırkayak Sırtı] : Wu Sung soylu, yüce gönüllü, dürüst bir kişidir. Yiğitliğinden ötürü yörenin derebeylik çevresince aranmaktadır. Tutuklanmadan kurtulup kaçar ve keşiş kılığına girerek Erh Lung Shan (Çifte Canavar Tepelerine) kaçar. Oraya giderken Wu Kung Ling (Kırkayak Sırtı) denilen yüksek tepede başları sefil Wang Fei-tien olan yasa dışı kişilerce saldırıya uğrar. Bu yöre halkı sürekli bu haydutlarca saldırıya uğramakta, işkence edilmektedir. Haydutların başı, bir kızı da kalesine kaçırmış, sonra da acımaksızın kızın bütün ailesini öldürmüştü. Bütün bunlar öfkeleyen Wu Sung bunların başını öldürür, zavallı kızı da kurtarır.

Tiao Hua Che [Kayıp giden arabaları bir mızrakla devirme] : Çok inatçı ve kendini beğenmiş bir generalin savaş meydanında beklenmedik bir yenilgiye uğramasını ve ölümünü işler. Niu Tou Shan (Öküz Başı Tepeleri)'de bir savaşta Mareşal Yueh Fei komutasındaki orduda yiğit general Ka Chung, hasmı Chin Wu-chu'nun oniki arabasını bir mızrakla devirip onu yenilgiye uğratmış, ama çok yorgun düşen atı dizleri üzerine kapanmış arabalar da general Kao'yu ezip geçmişlerdi. Bu oyunda General Kao'nun yiğitliği, dar görüşlülüğü, kendini beğenmişliği ve Yueh Fi'nin de gözüpek cesareti ve akıllılığı, zekâsı gösterilmektedir.

Tan Tao Hui [Kuan Yu ile Lu Su'nun karşılaşması] : Yiğit savaşçı Kuan Yu, yüzyıllardır halkın çok saygı duyduğu bir kahramandır. Wu krallığından, Lu Su'nun çağrısı üzerine Kung Yu Yangtze ırmağını geçerek onu buluşma yerinde bekler. Bu oluntuda Lu Su ve karısının gözdağlarına ve korkutmasına karşın yılmak bilmez ce-

sareti ile sindirdiğini anlatır. Kuan Yu yanında iki sadık yakını getirmiştir : Birisi evlat edindiği oğlu Kuan Ping, öteki de esmer ve cesur Chou Tsang. Bu ikisinin karakterleri karşıtlık göstermektedir. Bu iki yardımcısı. Kırmızı Tavşan adındaki atı ve kılıcı Kuan Yu'yu daha da etkili kılmaktadır.

Ch'a Moi An [Chen Shih-Mei'nin İdamı] : XI. yüzyıldan başlayarak ünlü yüce yargıç Pao Cheng yığınların büyük saygınlığını, övüncünü, güvenini kazanmıştı. Bu öykü de onun, imparatorun damadına ölüm cezasını vermesini anlatır. Chen Shih-mei, Sung döneminde ah-lâksız ve iyilik bilmez bir bilgindir ve imparatorluğun sınamasından geçerek baş bilgin katına yükseltilmiştir. Evli olduğunu saklayarak ve karısını ve iki çocuğunu doğum yerinde yoksulluğa bırakarak prensesle evlenir. Karısı çocuklarıyla başkente gelince onları tanımazlıktan gelmekle kalmayıp, ailesini öldürmeyi plânlar. Pao Cheng'e başvurulduğunda, Chen Shih-mei ona da kibirle ve alttanalta meydan okur. Pao Cheng bu iyilik bilmez ve vicdansız Chen Shih-mei hukuk gözünde suçlu bularak idamına karar verir.

Mu Ko Chai [Mu Ailesinin Kalesi] : Yang Yen-chao, yabancı kabilelerin saldırılarına karşı durmakta, kendisiyle birleşmesini sağlamak için oğlu Yang Tsung-pao'yu, Mu ailesinin Kalesinin önderi Mu Tien Wang ile konuşmaya gönderir. Mu Tien Wang'ın, Mu Kei-ying adındaki çok güzel bir kızı, yiğit bir savaşçıdır. Ava giderken, yolu üstünde Yang Tsung-pao'ya raslar, kavga ederler, sonra da evlenirler. Kocasının söylediklerine inanarak Mu Kuei-ying, Yang ailesinin ordusuna katılmayı kabul eder. Bu birleşme ile düşmana başarıyla direnebileceklerdir.

Yu Chou Feng [Evrenin Kılıcı] : Chin çağında, başbakan Chao Kao alçak, bencil kötü bir karakterdir. Çok güzel, zeki, cesur Chao Yen-zung adında bir kızı vardır. Bir kallesçe entrika sonunda kız kocasından ayrılmaya zorlanır. Güzel kızı gören budala imparator kızın kendisine hizmet etmesini ister. Bu kötü niyete karşı ki-

zın hizmetçisi bir çözüm bulur, kıza deli gibi davranmasını söyler. Delilik numarası ile Chao Yen-jung bencil ve hilekâr babasıyla da alay eder, ayrıca sarayda imparatoru azarlar.

Çin'de gölge oyununun işlevi halkı eğlendirmektir. Aynı zamanda tarihi gerçeklere, dinsel olgulara, inanç mitologyasına, insan zaaflarına, eğitime, toplumsal eleştiriye de yer verilir. Söz gelimi Çin musikisi üzerine ders kitabı gibi halka ayrıntıları ile açıklanabilir. Fenerlerin (törenler için) betimlenmesi sırasında bunların geleneksel biçimleri açıklanır. Daha Sung çağında değişik vesi-



Max Bührmann koleksiyonunda Çin tasvirleri

lelelele göstericiler salaşlarını panayırlarda kurar, aile törenlerinde evlere gelirlerdi. Namuslu kadınlar da bu törenlere katılır (tiyatroda olduğunun tersine). Doğum gününü kutlanacağı zaman tutulan sanatçı dağarındaki listeyi ev sahibine sunar, ev sahibi bunlardan istediğini seçerdi. Çin'de operaya çocuklar da giderler, böylece daha küçük yaştan bu bir sanat eğitimi yerine geçer. Gölge oyunu, opera ölçüsünde sevilmektedir. Eskiden gölge oyunu operaya gitmesi yasaklanmış kadınların olduğu kadar, küçük kentsoyluların da en büyük eğlencesi idi. Oyun saatlerce sürdüğü için, seyirci yanında yemek te getirir. Halkın oyun kişileri arasında gözdeleri vardı. Özellikle Batı'ya Yolculuk'ta maymun Sun Wu-kung ile Domuz Chu Pa-tsie gibi.²¹

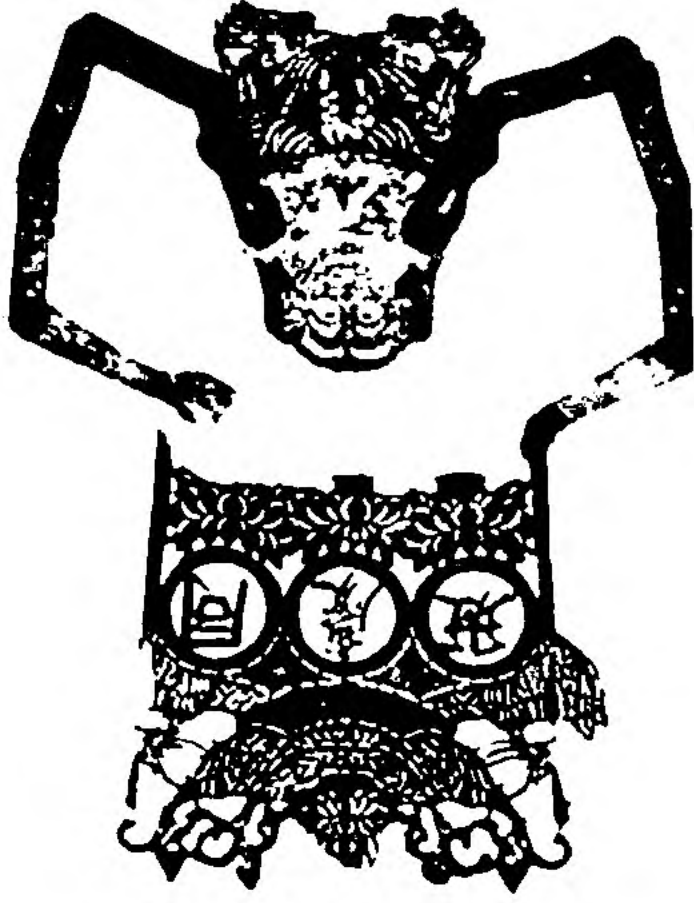
Sahne ve perdeye gelince bu gereksinmelere göre yapılabilir. Kimi 80 santim yüksekliğinde bir seki kurulur. Perdenin çevresini kaplayan dış perde kıvrımlı ya düzdür. Çoğunlukla pamuklu kumaştan olur. Rengi de genellikle koyu mavi ya da kırmızıdır. Oynatıcıları iyice kapatmak için yanlar da örtülüdür. Tıpkı tiyatrolarda olduğu gibi gerelti perdenin önüne açılıp kapanan bir perde de konduğu görülür. Özellikle kırmızı sevincin simgesi olduğu için yeğlenir. Bu açılıp kapanan perde daha çok oyun başında, sonunda, bölümlerde kullanılır. Ayrıca süsler de olur. Bunlar süs ve yazılardır. Söz gelimi Bühmann'ın Sian'da gördüğü perdede Mao Tse Tung'un "Bırakınız yüz çiçek açsın" özdeyişi yazılıdır.²² Ayrıca sahnenin yanlarında altıgen biçiminde fenerler vardır. Gerelti perdeye gelince bunun için keten, ipekli, cam elyafı ya da buzlu cam kullanıldığı görülmektedir. Tasvirler kâğıttansa perde için nylon, deridense ipek yeğlenir. İki bezin ek yeri perdenin ortasına gelir; dikiş yeri ya düşey ya da yatay olur. Perdenin üstü tasvirler daha iyi görüntü vermesi için seyircilere doğru eğiktir. Gereltinin üstü ve altı bambu sopalarına kıyılarından bağlarla tutturulmuştur. Tasvirler; inek derisi, buzağ



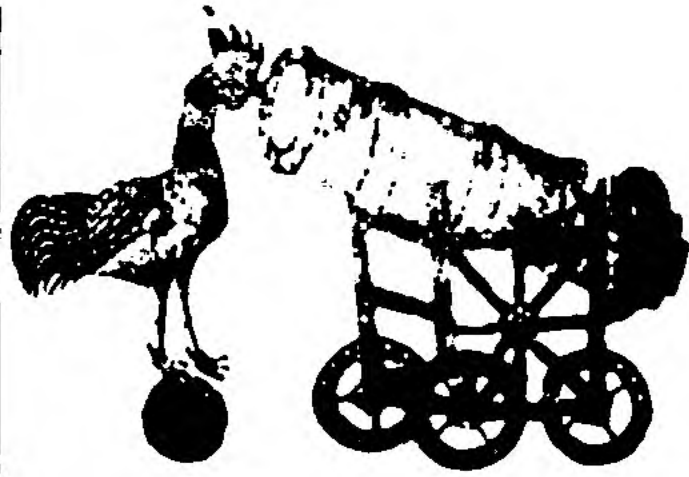
Yuhan bölgesinden bir savaşı tasviri.

21 Bühmann, s. 34.

22 Bühmann, s. 26.



Uzun kollu şeytan.



Horoz ve top.

derisi, koyun derisi ya da eşek derisinden yapılır. Her birinin kendi ayrı güzelliği vardır. Eşek derisinin daha saydam ve boyaları daha canlı gösterdiği denenmiştir. Kollar ve bedenin üstü daha ince deriden yapılır, bükülmesinin, dönmesinin kolay olması için. Tasvirlerin yapımında Peking ve Sian'da eşek derisi kullanılır. Bührmann, Wuhan'da dört çeşit gereç kullanıldığını görmüştür: Yüzleri oyulmuş tasvirler için sığır derisi; yüzleri oyulmamış tasvirler için selüloid, ya da yağlı kâğıt; kat kat üstüste konulup yapıştırılmış ve renkli ipekten ya da kâğıttan zarla çevrilmiş olanlar. Chentu'da manda derisi de kullanılmıştır. Bührmann, Chengtu'da Tu Schi-kuei'nin üzerine kumaş ve kürk yapıştırılmış selüloid kullanıldığını görmüştür.²³

Tasvirlerin boyu için belirli bir kural yoktur. Üç boy vardır. Büyük tasvirler 70 - 80 santim boyundadır, Sequan'dan gelir; büyük tasvirler, bunlar Peking tasvirleridir, boyları 40 santimdir, XVI. yüzyılda Sequan'dan gelirdi. Gene küçük tasvirler XVII. yüzyılda Kuzey Sequan'da Shansi bölgesinden gelirdi. Bugün yalnızca eski Sequan tekniği ile yapılmış küçük Peking tasvirleri kullanılmaktadır.²⁴ Tasvir yapımında Bührmann, Peking'te Liu Tschin-ta'nın yöntemini incelemiştir. Buna göre gereç olarak eşek derisi le parşömen kâğıt kullanılmaktadır. Tasvirlerin boyu 20 - 25 santim arasında değişir. Maden bir altlık üzerinde deriyi kesip oymaktadır. Oyma ve kesme için çok kesin, değişik boylarda, dört, beş bıçak kullanılmaktadır. Sağ eli bıçağı tutuyor, sol elinin bir parmağı bunu yönettiriyor. Hem bitkisel boyalar hem de kimyasal boyalar kullanıyor, bu boyalar renkler daha iyi tutsun diye beyaz şarap ile işlem görüyor. Sonra bunları cilâlıyor. Bührmann, ayrıca Chengtu'da Tu Schi-kuei'nin ve Wuhan'daki yapımcıların yöntemlerini de incelemiştir.²⁵

23 Bührmann, s. 28.

24 Bührmann, s. 28

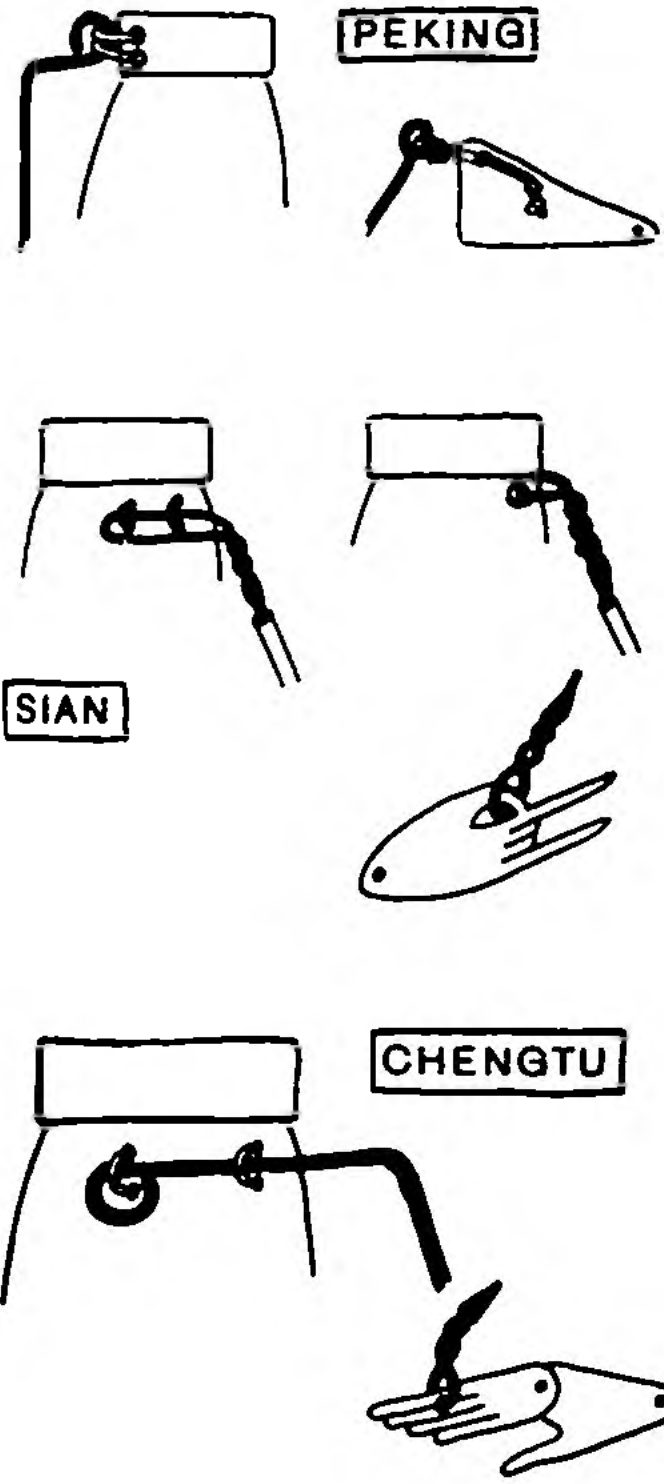
25 bkz. ss. 28-30.



Max Bührmann koleksiyonundan Çin tasvirleri

Işık kaynağı için günümüzde daha çok elektrik kullanılmaktadır. Ancak elektrik gücü ışık dışında kullanılmaz; söz gelimi zil için. Bührmann'ın gözlemlerine göre ya bir parça ile gazete ile örtülmüş bir ampul, burada ampul oynatıcıya karşıdır; ya bir tahta üzerine iki ampul yerleştirilmiştir (bu çift gölge yaptığı için rahatsız edicidir); ya da bir tahta üzerine parlak bir ampul takılır. bu tahta iplerle tavana tutturulur.²⁶

26 Bührmann, s. 26-27.

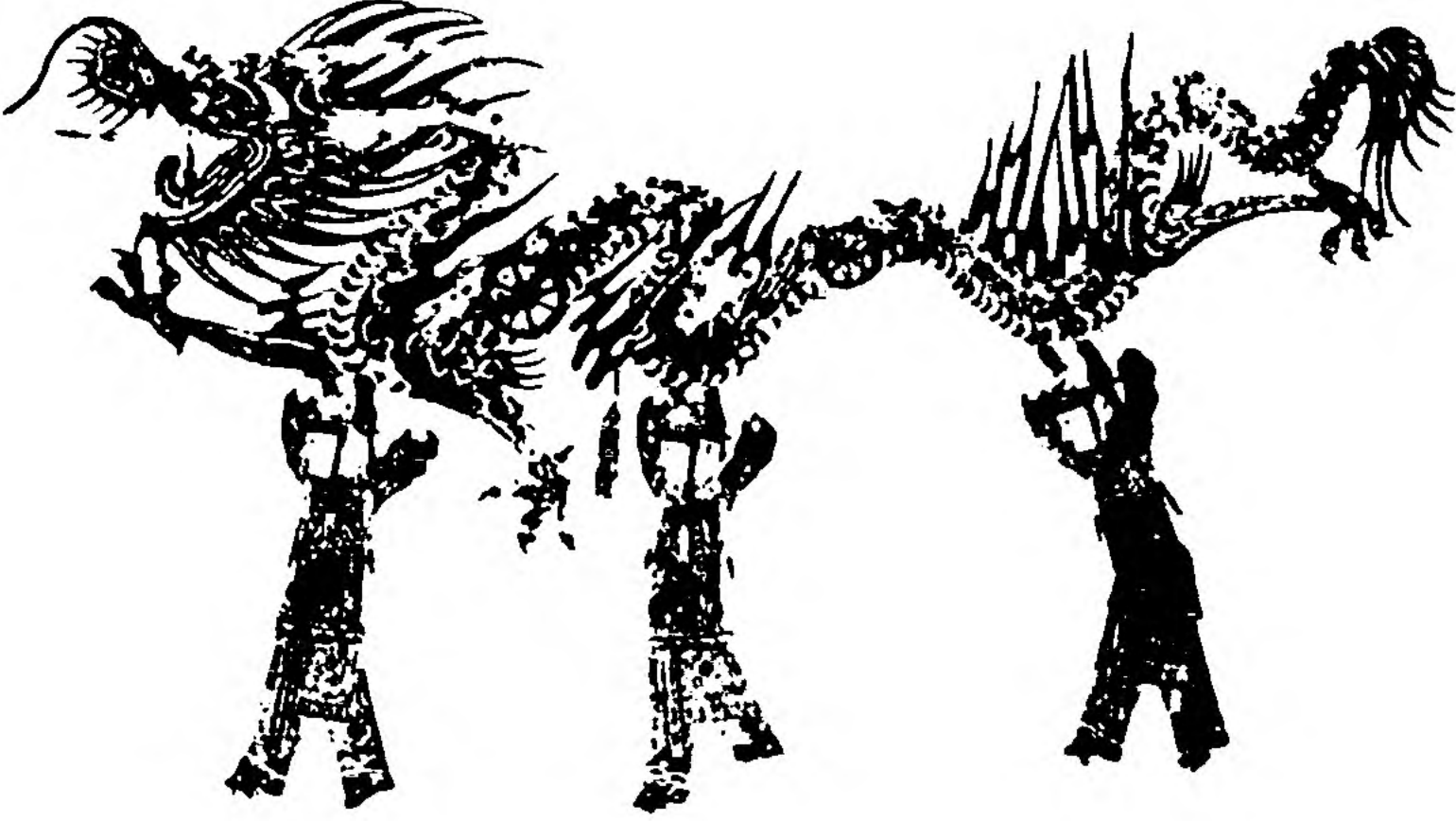


Değişik bölgelerden tasvirlerin eklem bağlantıları.

Bu sayılanlar dışında flüoresan lamba ile, güçlü ışık yansıtıcıları, parıldaklar da kullanılır. Ayrıca bunların önüne konan renkli camlarla gerekli görüntü etmenleri elde edilir. Perdenin hemen altında bir masa bulunur, gerek elinin altında olması gereken tasvirleri bunun üzerine koyar, ayrıca perdedeki tasvirlerin destek çubukları da bunun üzerinde durur. Oynatıcıların sayısı da değişiktir; Tek başına oynatan; İki yardımcısı olan baş oynatıcı; bir baş oynatıcı ve üç yardımcısı gibi. Oynatıcılar oynattıkları tasvirleri konuşturdukları gibi, çalgı da çalabilirler; kimi de bir kaç oynatıcının tek bir tasviri oynattığı da olur. Oyun sırasında tasvirlerin kafalarını çıkarıp başka gövdelere takabilirler. Kimi oynatıcı ayakta, kimisi oturarak oynatır. Oyunun öğretilmesi ya bir topluluğa çırak olarak girerek, ya da bir gelenek olarak babadan oğula kalabilir. Üç denetim çubuğu bulunur, bunlardan biri sıkıca boynun önüne iliştirilmiştir, bedeni denetler, öteki ikisi daha gevşekçe ellere takılıdır. Orta değneği parmakları arasında bükünce tasvir karşıt yöne yöneliş yapabilir.²⁷ Figürün kıyısı perdeye dikey olarak değdiğinde tasvir gözükmez. Bundan yararlanarak tılsımlı görünen değişimler sağlanır. Söz gelimi bir tasvir yassı olarak perdede görünürken öteki kıyısından ona dikey olarak tutulur, öndeki birden kaldırılıp arkadaki perdeye doğru yassı olarak çevrilince, ikinci birinin yerini almış olur. Çin Operası'nın belirli bir yansıması vardır gölge oyununda. Her ikisinde oyunlar ya askerlik ve savaş oyunları ya da kentli ve şarkılı oyunlardır. Gölge oyunu, dekor kullanmayan canlı oyunculu tiyatroya göre daha gerçekçidir. Hem gerçekçidir hem de süs dekorları kullanır. Bunlardan ikisi çok güzeldir : Biri kanatlarını açmış iki anka kuşu çiçeklerle süslüdür; öteki de çok ayrıntılı işlenmiş bir çift ejderha. Bu tür süs dekorları bütün temsil boyunca perdede tutulabilir. Sarı kiremitli saraylar, güzel işlenmiş krizantemler, lotus çiçekleri, şakayıklar süslü saksılarda, kayalar üzerinde bambu, çam ve erik baharı

²⁷ Karagöz'deki fındöndü gibi.

bulunur; bunlara “üç arkadaşlar” denir çünkü bu üçünün yaprakları kışın dökülmez. Evlerin içi, dört mevsimi gösteren tomarlar, üzerinde çiçek vazoları bulunan sehpaalar, masalar, iskemleler, yataklar, aynalar vardır. Ağaçlar, su, deve sırtı gibi eğik küçük köprüler, kayıklar vb.



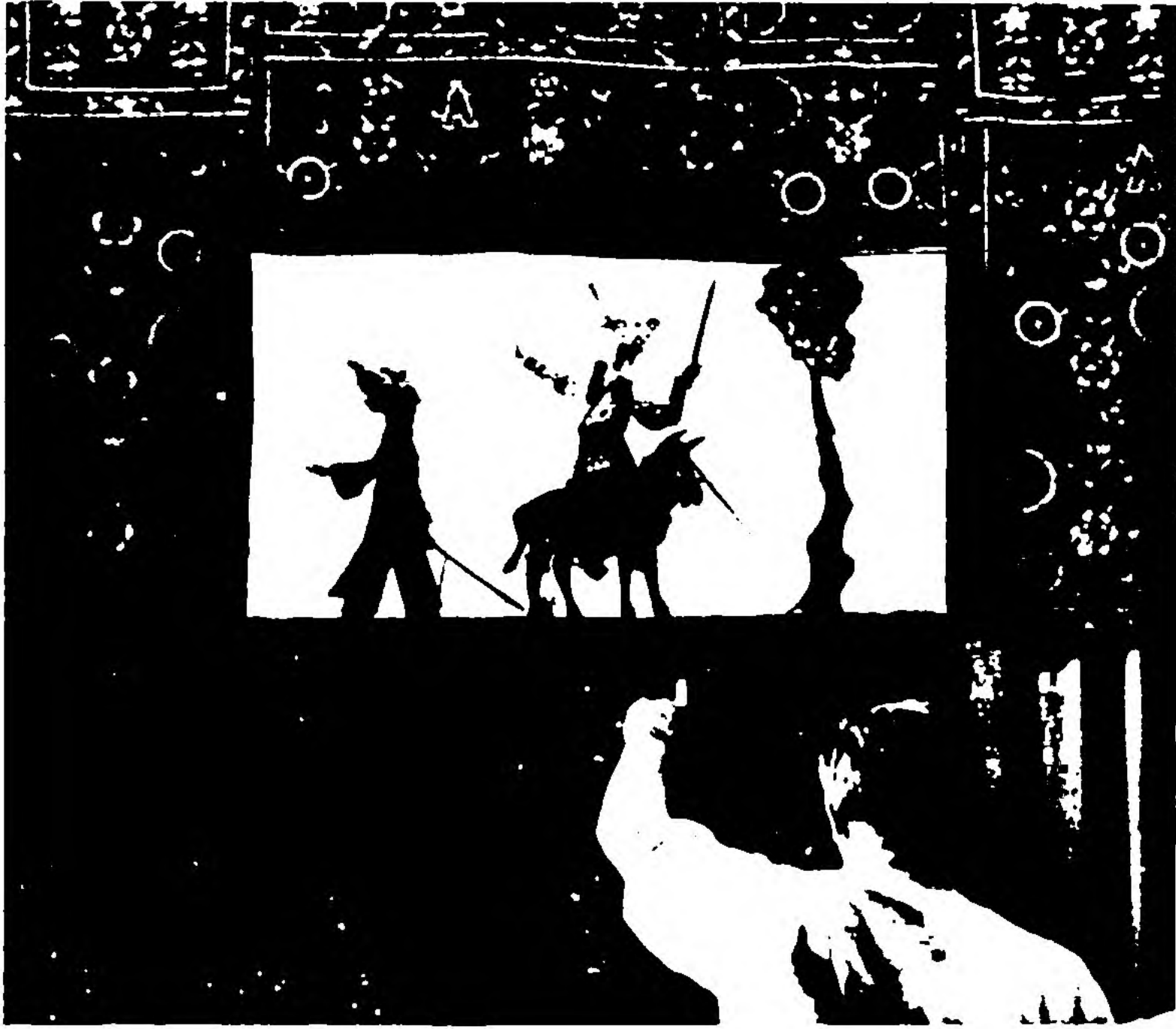
Çin tasvirleri

Canlı oyunculu bir tiyatroda, oyuncu sözde bir kapıdan girer, sözde bir eşikten atlar, gene var olmayan kapıyı kapatır. Oysa gölge oyununda gerçekten açılıp kapanan kapı ve eşik vardır. Gene tiyatroda bir oyuncu sözde ata biner oysa, yalnızca elinde bir kamçı tutar. Gölge oyununda tasvir gerçekten ata biner, atm kuyruğu oynar, arka ayakları üzerinde şaha kalkar, ya da atın kafası savaşta uçurulur. Fırtına perdede bulutlar üzerine bindirilmiş tanrılarla yapılır. Yağmur Ustaları bir kazandan aşağı su döker, Rüzgâr Tanrısı rüzgârı soluyan bir ejderhanın üzerine üfler, Gökğürültüsü Tanrısı, kartal gagalı bir canavar üzerinde gider. İki yanında davullar ve tokmaklar vardır, Yıldırım Tanrıçası iki elinde birer ayna tutar, buradan güçlü ışık yansır. Gölge oyununda yangınlar çok sevilir. Kuşları ve yılanları ile

bulutlar üzerinde giden Yangın Görevlileri ile yangınlar gösterilir. Tasvirler sekiz çeşittir; boyları ve kalınlıkları değişir. Büyük olanlar kırsal bölgelerde hasat törenlerine, çok ince işlenmişleri saray gösterilerinde kullanılır. Güldürücü tiplerin gözleri beyaz, hadımların kaşları yaprak gibidir; sakallar rütbe ve yaş gösterir; savaşçılar dört bayrak taşırlar; resmi görevlilerin şapkasından enli kanatlar vardır; saray kadınlarının ayakları bağlıdır; rahibelerin giysileri yoksulluğu göstermek için yamalıdır; imparator cübbesi ejderha ile süslüdür.²⁸ Gerçekçi olarak yangın da yapılır. Kâğıt bir yelleç biçiminde kıvrılır, yakılır ve sallanınca alevleri ve dumanı perdede bir yangın gibi yansıtır. Turna kuşu üzerine Taocu tanrılar, söz gelimi Batı Ana biner. At koşulmuş arabalardan imparatorunki ejderhalar ile süslüdür ve bunu bir fil çeker.

Tasvirler çoğunlukla profildendir. İnce gözler iyi ve soylu karakteri, yuvarlak kavun çekirdeği biçiminde olanları kötülerini gösterir. Doğruca parşömenden olan ve kıyı çizgileri olmayan tasvirin yüzü yandan değil üçte dört öndendir, iki gözü de görülür; bunlar hizmetçiler, aşçılar, sokak satıcıları, ya da geçit alayındakilerdir. Bunlar daha çok güldürücü rollerdedir. Gözlerinin çevresinde halkalar vardır, bu da ayyaşlığı, hilekârlığı gösterir. Kimi yaşlı karakterlerin sakalları vardır, iyi taranmış sakallar iyi karakterleri, koyu siyah olanlar kötü kişileri gösterir. Seçuan Eyaletinde tasvirlerin sakalları at kılından yapılır. Kısa, sivri sakallar daha çok dilenci karakterleri gösterir. Savaşçıların yüzleri boyalıdır; tıpkı Üç Krallık dönemindeki savaşçıların düşmanı korkutmak için yüzlerini boyadıkları gibi. Bir toplulukta yüz kadar gövde tasvir varsa bunun üç dört katı

28 Bettie Erda, "Chinese Shadow Theater", *American Museum of Natural History*, New York, Şubat 1975 ss. 46-51; American Museum of Natural History'de 800 Hint, 16 Thai ve binlerce Çin gölge tasviri vardır. Bayan Bettie Erda bunları kataloglamaktadır. Parçaları yanlış takılmış Çin figürlerini Çin operasını iyi bilen Jo Humphrey'in yardımı ile düzeltmektedir.



Bir Çin gölge oyunu perdesi

başlar vardır. Giyim kuşam tiyatrodakine benzer. İmparator devlet işlerinde toprak rengi sarı giyinir. Buna *mang* denilir ve eteklerinde çizgiler vardır. Bunlar dağın eteğindeki dalgaları gösterir, tepede bulutlar arasında ejderha vardır. Bu çizim, evreni simgeler. Başlıkta iki ejderha vardır. Nazırlar mavi, kırmızı ya da siyah giyinirler. Başbakanların başlıklarının arkasında uzun kanatları vardır. Daha aşağı düzeyde olanları yuvarlak ya da sivri kanatlılardır. Budhacı rahipler uzun dikdörtgen cübbeler giyerler, üzerinde yamalar vardır. Altında sarı bir entarileri olur. Yüzleri traşsızdır, başlıkları üzerinde Budha'nın resmi bulunur. Yaşlı adam uzun, düz koyu renk giyinir. Üzerinde Uzun Ömür simgeleri, turna ve ejderha daireleri görülür. Genç insanların giyimleri her renkte olabilir, ama kırmızı neşeyi belirtir. Bir kadın kısa, dizine kadar giyinir altında bir

etek daha vardır. En güzel kadın giysisi Y'ang ve Sung çağı giysilerinden kopya edilmiştir. Saçlarında bulutlar varsa, bu daha çok Ay Tanrıçası gibi tanrısallığını gösterir.

Bir toplulukta birden beşe kadar oyuncu olabilir. Beş kişi olunca, bir ya da ikisi asıl oynatıcıdır. Oyun ve hareketler arasında sıkı uyum gereklidir; çalgılardan başka ayak şangırdağını oynatıcı kullanılır, ağızları taklit eder. Musiki önemlidir, özel besteleri var. Çalgıcıların sayısı birden yedi kişiye değişir; ayrıca erkek kadın şarkıcı olur; oynatan tahta ayakkabı ile yeri tepip ölçü ve tartım sağlar. Söz gelimi savaş kargaşasının gürültüsünü verirken; çalgılar büyük ve küçük gong, davul, flüt, zil, telli çalgılardır. Konuşmalı roller kafa sesi ile söylenir. Çin operasına çok benzer. Çin operası örnek olduğu için müzik önemli bir yer tutar. Şarkıcılar özellikle seyirci ilgisinin oyuna yoğunlaştırmasını diye yabancılaşma yöntemine başvururlar. Müzikçi sayısı duruma göre değişir. Kimi kez beş, yedi çalgıcılı bir takım ve iki bay ve iki bayan şarkıcı olabilir. Opera'da olduğu gibi bir giriş müziği olur. Kullanılan tartımlı bir müziktir.

Çin gölge oyunu Kuomintang döneminde sona erdi. Yaşam halk için zorlaştığından artık desteklenemiyordu. Japon işgalinde (1937 - 45) özellikle gece temsilleri durdu. Birinci Dünya Savaşının başında Peking'de 30 kadar oynatıcı varken 1948'de hiç kalmamıştı. 1948'de Çin'in kurtuluşundan sonra gölge oyunu gene canlandırıldı. Bir yazarın seyrettiği gölge oyunu Başkentten 70 mil uzaklıkta Yutien ilçesindedir.²⁹ Buradan 37 kadar gönüllü oyuncu çıkmış. Yazar, Yutien ilçesinde gördüğü temsili anlatıyor : Topluluğun yöneticisi Li-Yu-lan'dır. Topluluk 1951'de kurulmuştur. Dokuz kişilik toplulukta sekizi köylüdür, tarımla uğraşırlar. Baş oynatıcı ise köy okulu öğretmenidir. Turneye çıktıklarında, topraklarına

29 Chen Lin-jui, "Chinese Shadow-Plays", *China Reconstructs*, temmuz - ağustos 1954.

köylü arkadaşları bakmaktadır. Tasvirlerin boyu 30 santim kadardır. Daha saydam ve dayanıklı olduğu için eşek derisini yeğlerler. Topluluğun dağarında 30 kadar oyun bulunmaktadır. Kimi oyunlar oluntuludur; on geceden otuz geceye kadar sürebilir. Eski öyküler, masallar oynanmaktadır. Kurtuluştan sonra yeni oyunlar çağdaş yazarlara ısmarlandı. Bunlar arasında *Liu Chiao* ile *Siao Erh Hei'nin Evlenmesi* örnek verilebilir. Her ikisi de Kurtuluş savaşı sırasında Dhensi ve Shansi eyaletlerinde geçer. Gençlerin, evlenme törenlerine karşı çıkıp eşlerini özgürce seçmeleri için direnmelerini gösterir. Kızlı erkekli genç seyirciler, Liu Chiao'nun "aldım - sattım" gibisinde evlenmeye ve cimri babasına karşı koyması callandırıldığında bundan büyük sevinç duyup temsili desteklemektedirler. Yutien topluluğu, Doğu Hopei üslûbundadır. Peking'teki ünlü Teh Shen topluluğuna göre köylü nitelikleri daha belirgindir. Peking'deki topluluk da daha çok Peking Operasının etkisi görülür. Perde boyutları 214 santime 91 santimdir. Oynatıcılar bir masa önüne oturarak oynatırlar. Eşlik çalgıları büyük ve küçük davul, bir tahta çalpara, dört telli bir çalgı, bir maden boru, biri büyük öteki küçük iki gong ve ziller. Küçük davul ile çalpara tartımlı vuruşlarla duygusal gerginliğin yeğınleşmesini belirler. Şarkıcıların hepsi erkektir. Metin ezberlenmemiştir, önlerindeki el yazması kitaplardan okurlar.³⁰

Giriş bölümünde de belirtildiği gibi 1950'lerden sonra gölge oyunu büyük önem verilmesine karşın kültür devriminden sonra Çin'de gölge oyununun iz kaldığını sanmıyoruz. Oysa 1957'de Bührmann, Çin'in çeşitli kentlerinde gölge oyunu seyretmiştir. Nitekim onun anlattığına göre Shansi bölgesinde ikiyüzün üstünde topluluk, iki binin üzerinde oynatıcı vardı. Konuştuğu Dö

30 Ünlü Rus kukla ustası Obraztsov ile 1962'de Moskova'da tanışmıştım. Kendisi Çin gölge oyununa büyük hayranlık duyuyordu. Gördüğü Çin gölge oyunu temsilleri üzerine kitabında ilginç bilgiler vermiştir. bkz. Sergei Obraztsov, *The Chinese Puppet Theatre* (çeviri J. T. Mac Dermott), London 1961.



Taiwan'dan yeni bir
tasvir.

Ching Sö topluluğu yirmi kişiden oluşuyordu. İki takım olarak oynatıyorlardı, beşi oynatıyor, beşi şarkı söylüyordu. Sian'da ise dört yüz oyun metni toplanmıştır. Adlariyle saptadığı on tür oyun olduğunu öğrenmiş. Oyuncuların çoğu köylerdendir. Gölge oyunlarının metin kitapları vardır. Bunlardan en iyi on tanesinin Çince adını ve Almanca çevirisini vermiştir. Bührmann bunlardan başka 21 tane daha oyunun Çince adını ve çevirisini vermektedir.³¹ Bu adların kimi bizim özetlerini verdiğimiz oyunların adlarına uymaktadır. Belki ötekiler de uymaktadır, ancak önsözde belirtildiği gibi Latin alfabesine çevrilişinde yazımlar arasında değişiklikler olduğu gibi, kaynaklarımız Avrupa dillerinde olduğundan, bu adların çevirilerinde de değişiklikler kaçınılmaz oluyor.

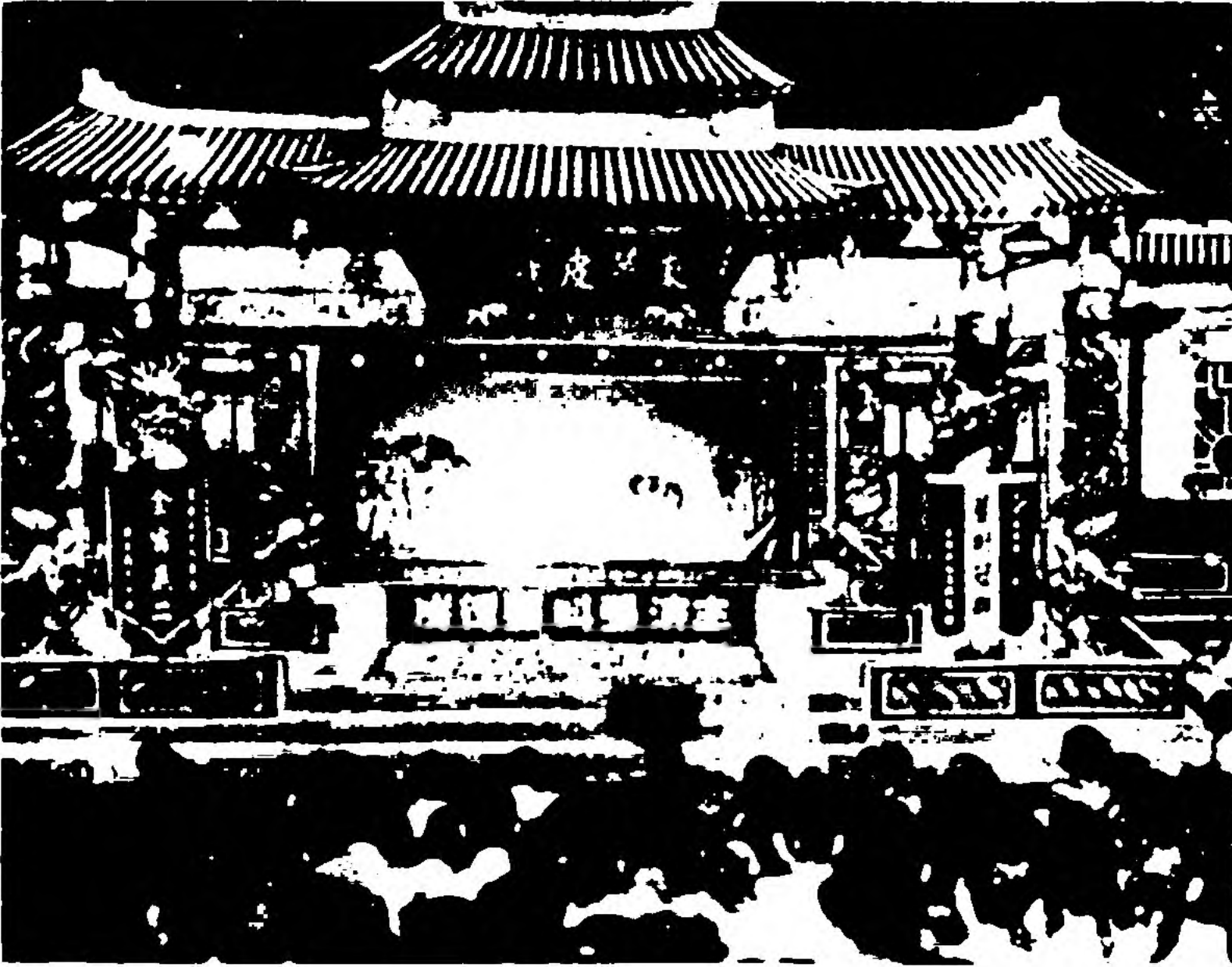
TAIWAN'DA GÖLGE OYUNU

Taiwan'daki gölge oyunu için ayrı bir alt bölüm açmamız, Kıta Çin'i ile Taiwan'ın günümüzde siyasal bakımından ayrı birer devlet oluşundan değildir : Tokyo'daki Uluslararası Asya Gölge Oyunu Seminer'inde Waseda Üniversitesi öğretim üyelerinden Miyao Jiryo'nun Taiwan gölge oyunu üzerine okuduğu bir bildiri ile çektiği renkli bir gölge oyunu filminden, buradaki gölge oyununun Kıta Çin'inden oldukça değişik olması ve en ilginç de oynatma tekniğinden ve filmin verdiği izlenim bakımından bizim Karagöz'e çok yakınlık gösterişindendir. Bu konuda az da olsa yayın da vardır. Söz gelimi bir yazıya göre³² Taiwan'da gölge oyunu daha çok köylerde ve kasabalarda gösterilir. Tek temsil veren topluluk Kao-hsiung'da bulunan Tung Hua (Doğu Çin) topluluğu olup can çekismektedir. Chang Teh-cheng'in yönetimindeki Tung Hua'nın 300 yıllık bir geçmişi vardır ve adada ilk gölge oyunu topluluğudur. Topluluk söyleniye göre, 1661'de Hollandalıları kovan Cheng Cheng-

31 Bührmann, ss. 35-36.

32 T. C. Chang, "Drama of Shadows", *Free China Review*, XV/3 mart 1965, ss. 37-39.

kung (Koxigan) ordularının hemen ardından gelmiştir. Nitekim Taiwan gölge oyunu, Taiwan'a Kıta Çin'inde en yakın olan Fukien bölgesindeki Chanchow'daki gölge oyununa benzemektedir. Taiwan'da Kıta Çin'indeki oyunlardan başka Hollandalıların Koxinga'ya teslim olmaları da oynanır. Bir temsil bir saat sürer, ama kimi bir dizi gibi gösterilir ve tasvirleri iki ya da üç oynatıcı hareket ettirir. Kimi tasvirlerin ağzı ve kolları hareket eder. Bir savaş sahnesinde perdede aynı zamanda bir düzine tasvir bulunur. Müzik eşliği için yedi, sekiz çalgı vardır. Çin Operasında olduğu gibi karakterler öbeklenmiştir. *Sheng*, *Tan*, *Ching* ve *Chou* gibi. *Sheng* bilginler, devlet adamları, askerler ve benzeridir. *Tan* kadın rolleridir. *Ching* güçlü, asker karakterleridir; savaşçılar,



Tung Hua Topluluğunun sahnesi [Taiwan]

haydutlar, kötü bakanlar, tanrılar ve başka doğaüstü yaratıklar. *Chou* güldürücü, soytarı kişilerdir. Pi Ying Shi tasvirleri katır ya da koyun derisinden yapılır. De-



Tung Hua topluluğu tasvirleri

ri çok incedir, *tung* yağına sokulur, yumuşar ve saydamlaşır. Bu bir aile sanatıdır. Tung Hua topluluğu Chang ailesinden oluşur. Baş oynatıcılar Chang Teh-cheng ve oğludur. Yanlarında bir düzüne yardımcıları vardır.

Miyao'nun bildirisi kısa olmakla birlikte derli toplu ve yenilik getiren bilgiler vermektedir. Yukarıdaki yazıda da gösterildiğine göre Taiwan gölge oyunu yalnız Başkent Taipei'den trenle altı saat uzaklıkta ve güneydeki Kao Hsiung'da yaşamaktadır. Fukien ağzında gölge oyununa *Pei Kau Hi*, Mandarin ağzında ise *Pi Ho Hsi* denmektedir. Taiwan gölge oyununun kökeni henüz çözülmemiştir, yukarıda da gösterildiği gibi Fukien'den gelmiş olabilir, ancak bu da bir varsayımdan öteye gitmemektedir. Miyao'nun soruşturduğu yaşlı gölge oynatıcıları atalarının 150 yıl önce Fukien eyaletinde Chang Chou'dan geldiklerini söylemişlerdir. Miao, bu tarihe yakın bir tarihi doğrulayan bir yazma belge bulmuştur. Buna göre Tung Chich dönemi (1863 - 1874), yani yüz on yıl öncesine uzanır. Taiwan gölge oyunu tasvirleri sığır derisinden yapılmakta ve eşek ya da koyun derisinden yapılan Peking ve Tienchin'deki ünlü gölge tiyat-

rosu Luan Chou tasvirlerinden boyları biraz daha büyüktür. Eskiden Taiwan tasvirleri yumuşak ve saydam olması için *tung* yağına batırılırmış. Baş, eller, ayaklar ve başın süslemeleri ayrı ayrı kesildikten sonra kendir otundan iplerle tutturulur (eskiden çalgıların telleri için kullanılırmış). Eller ve baş, pirinçten raptiyelerle tutturulup 20 ile 20 santim boyunda bambudan oynatma çubuklarına takılıyor. Tasvirlerin boyu 30 santimdir. Tasvirler genellikle yandandır. Chang Te-Chen bir yenilik olarak tasvirleri iki gözü de görünür biçimden önden yapmaktadır.

Perde taşınabilir olup, oynatıcı sırtında ya da küçük bir arabada götürülebilir. Çoğunlukla perde bir tapınağın önüne kurulur. Perdenin tümünün boyutları 2,8 metreye 2 metredir, saydam olan perde ise 80 santim yüksekliğinde 1,3 metre enindedir. Kimi topluluklar perdenin iki yanında adlarını işlerler. Işık kaynağı günümüzde elektrik lambasıdır, iki ya da üç ampul kullanılır.

Miao'nun 1974'te incelediği Chang Tien-Pao'nun He Hsing adlı gölge tiyatrosunda bir oynatıcı, bir yardımcısı, üç de çalgıcı bulunmaktadır. Oynatıcı perdeye en yakın ve ortada oturur, onun sağ ilerisinde gölge oyunu tanrısı Tien Tu Yuan Shuai'nin yeri vardır, burada buhurdanlık içinde buhurlu kamyak yakılır. Günümüzde Kao Hsiung'da beş gölge oyunu topluluğu kalmıştır. Taiwan Halk dramı ve Tiyatrosu Kurumu'nun bildirdiğine göre on yıl içinde Taiwan'da 15 gölge oyunu topluluğu bulunuyormuş. Oynatıcıların bu işin yanısıra çiftçilik, berberlik gibi ikinci bir uğraşı olmaktadır.

Temsilden yarım ya da bir saat önce davullar gösterinin başlayacağını duyurur. Bu sırada seyirciler yerlerini alırlar. Sahne gerisine Chang Te-Chen ve adamlarından başkasının girmesi yasaktır, bir aile gizi olarak saklanmaktadır. Bu nedenle oynatıcıların bulunduğu yer sıkıca örtülüdür, bu hem gizdir, hem de seyircinin merak ve ilgisini daha çok arttırmak içindir. Çoğunlukla gece gösterilmekle birlikte, öğleden sonra da oynatılmakta-



Japon tasviri.

dır. Bu ritüel amacı ile olur. Bu türlü ritüel amacı için temsil veren topluluk başı Hsu Fu-neng olan Fu Hsing Ke topluluğudur. Bu durumda köy halkı tapınağa çeşitli sungular getirirler. Bambudan tabaklar içinde bu sungular sebze, domuz eti, buhur kamışlarıdır. Oynatıcı elinde yanan bir buhur kamışını tiyatro önünden geçirir ve bununla sarı bir kâğıt yakarak gölge tiyatrosu tanrısı Tien Tu Yuan Shuai'yi uyandırır ve çağırır. Tanrı'nın bu buhur çubuğu yoluyla indiğine inanılır. Hemen temsil başlar, ancak 15, 20 dakika sürer. Ne var ki gündüz yapılan bu temsilde tasvirlerin görüntüleri pek gözükmez.

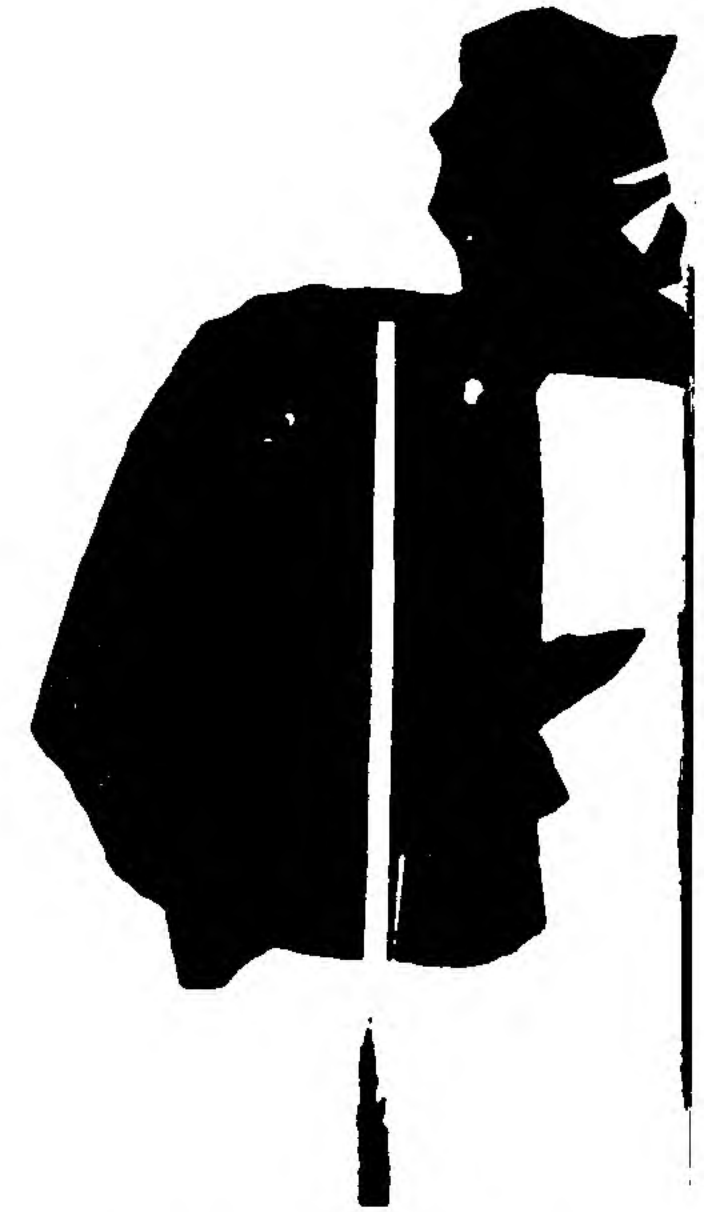
JAPON GÖLGE OYUNU

Tokyo'daki Uluslararası Asya Gölge Oyunu Semineri'ne giderken, programda adı gösterilen Japon temsilcisinin Japon gölge oyunu üzerine konuşacağını sanıyordum. Bu konuda tek bildiğim Jacob'un bir kitabındaki kısa bölüm ile, Avrupa'da bu konuda tek koleksiyon olarak bilinen Jacob'un koleksiyonundan iki Japon tasviriydi.³³ Ancak seminerin başlangıcında anladım ki Japon temsilcisi Miyao Jiryo, yukarıda da belirttiğim gibi, Taiwan gölge oyunu üzerine bildiri okuyacaktır. Bunun üzerine söz isteyerek, ev sahiplerimizden kendi gölge tiyatrolarını seminere tanıtmalarının daha doğru olacağını bildirdim. Uzun bir sessizlikten sonra semineri düzenleyen Doğu Asya Kültürü Araştırmaları Merkezi'nin değerli bilginleri Japonya'da gölge oyunu olmadığını söylediler. Yeniden kalkarak yanıma almadığım Jacob'un kitabının sözünü ettim, ancak bu konuda daha çok direnmenin yararsız olacağını düşünerek sustum. Seminer bittikten ve Tokyo'da bir süre de kendi hesabıma kaldıktan sonra, ayrılacağımın gecesinde oteldeki odama telefonla birinin beni görmek istediğini söylediler. Aşağı indim, baktım elinde iki büyük zarfla soluk soluğa, biraz da sıkılgan Miyao Jiryo duruyor. Önce özür

33 bkz. Georg Jacob, *Schattenschitte aus Nordchina*, Hannover 1923; bu bilgileri daha sonraki kitabına da almıştır. bkz. *Geschichte*, ss. 17-22.

diledi ve anlattı : Miyao'nun babası, Shiego, Japon halk edebiyatı ve müziğinin ünlü bir bilginiymiş. Miyao, babasına semineri anlatırken, benim Japon gölge oyunu üzerine söylediklerimi de aktarmış. Babası "Türk'ün hakkı var" diyerek dolaptan iki büyük zarf almış, içinden de iki tür Japon gölge tasvirleri çıkarmış. Bunlardan birincisi bir gösteri tasvirlerinden çok süs tasvirleri. İkincisi ise Jacob'un kitabına aldığı hareket eden tasvirler. Miyao Jiryo'dan kitabıma koymak için bir ikisinin fotoğrafını istedim. Ben Türkiye'ye döndükten sonra sözünü tuttu, bir ikisini buraya örnek olarak aldığım fotoğrafları gönderdi, ayrıca mektubunda bu konu üzerinde çalışmalara başladığını, babasından çok ilginç bilgiler aldığını, bu gösterinin Meiji döneminde (1867 - 1911) Japonya'da çok sevildiğini, ancak başlangıcının Edo dönemine uzandığını ve bulduğu belgelerde bunun Tokyo'nun kuzeyinde Tohoku bölgesinde bir tiyatrodan gösterildiğini, çalışmalarını sürdürdüğünü, ileride daha çok bilgi vereceğini bildiriyordu. Ben de Miyao'ya aşağıya aldığım Hearn'ün bu yüzyıl başında gördüğü Japon gölge tiyatrosu temsilinin anlatısını gönderdim.

Jacob'a göre bu bölge oyunu Osaka'da yaşıyormuş. Tek renkli, yalın ve saydam degillerdir. İlginç dış çevre çizimleri var. Bundan bir örnek veren bir yazar³⁴ bunlara Japon izdüşüm feneri gösterisi adını veriyor. Gördüğü oyun şöyledir : I. sahne : Güzel bir kız ve onun yaşlı annesi evde oturuyorlar. Anne el kol ve hareketleriyle acısını belirtir. Çılgınca iç çekmeleriyle kesilen konuşmasında kızın sapa bir yerdeki tapınaktaki bir Kamisama'ya gönderilmesine karar verildiğini öğreniyoruz. Bu kötü bir tanrıdır. Yılda bir kez köylünün kulübesinin saman damına ok atar, böylece orada oturan kızı yemek istediğini belli eder. Eğer bu kız kendisine hemen verilmezse ürünü ve hayvanları yok etmektedir. Anne haber alınca başka bir odaya geçer, ağlar, haykırır, saçlarını yolar. Kızın başı önüne eğiktir, kendini



Başı oynayan Japon tasviri.

34 Lafcadio Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, Leipzig 1907, ss. 270-2.



Japon tasviri.

koyuvermiştir. 2. sahne : Yol kıyısında bir han, kiraz ağaçları çiçek açmıştır. Kuliler çıkar, bunlar bir tahtı-ravan gibi bir sandığı taşımaktadırlar. Bunun içinde köylü kızı bulunmaktadır. Sandığı yere koyarlar, hana girerler, bu sırada çenebaz olan hancıya olayı anlatırlar. Soylu bir Samurai 2 kılıcı ile hana girer, sandığı sorar, kulilerin anlattığı hikâyeyi hancı ona yineler. Samurai buna çok bozulur, Kamisama'ların aslında iyi olduklarını, kız yemediklerini söyler. Bunun tanrı değil şeytan olması, şeytanın da ölmesi gerektiğini söyler. Sandığı açar, kızı çıkarır, evine gönderir, kendisi sandığın içine girer ve kulilere ölmek istemiyorlarsa kendisini tapınağa götürmelerini söyler. 3. sahne : Orman içinden geçerek tapınağa yaklaşırlar, fakat korkup sandığı bırakarak kaçarlar. Sandık karanlıkta kalır. Peçeli beyaz bir karaltı görülür, bu inler, korkunç çığlıklar atar. Karaltı yüzünü açar bu, gözleri ışık saçan bir kafatasıdır. Burada seyirciler heyecanlanırlar, bağırırlar. Karaltı ellerini gösterir, bu ucu tırnaklı maymun pençesi gibidir. Karaltı sandığa yaklaşır ve açar. Birden sandıktan Samurai fırlar. Aralarında bir dövüş başlar. Samurai başarıyla soylu jiujuutsu sanatını uygulamaktadır. Şeytanı yere yıkar ve kafasını keser. Baş birden büyür, bir ev büyüklüğünde olur ve Samurai'nin başını koparmaya çalışır. Samurai onu kılıcı ile parçalar. Baş yuvarlanır, alevler çıkarır ve sonunda yok olur. Geniş salon çok soğuk olduğundan gözlemci, yalnız bu temsili seyretmiştir. Bu oyunun dramatik olduğunu söylüyor. Oyunlarda korkunç gürültüler en çok beğenilen öğelerdir.

VIII. GÜNEY DOĞU ASYA

Güney Doğu Asya, gölge oyunu geleneğinin canlı kalabildiği en zengin bölgedir. Bu bölgede köken ülkesi sayabileceğimiz Endonezya (Cava ve Bali), iki değişik türde yakınlık gösteren Thailand ve Kambodya ve bir de Cava ile Thailand arasında yer alan Malezya gölge oyunlarını Giriş bölümündeki açıklamalarımızın dışında kalan konular bakımından sırayla görelim.

1. Endonezya : Cava ve Balı Gölge Oyunu

Giriş bölümünde de belirttiğimiz gibi Cava'da ¹ *wayang*'ın söziük anlamı gölge olmakla birlikte, daha çok dramatik temsil anlamınadır : Oyuncuları ister kuklalar, ister deri tasvirler, isterse canlı kişiler olsun. Öyle ki 1930'larda sinemaya *wayang putih* [*putih* = beyaz] deniliyordu. Hangi tür söz konusu olduğunu belirtmek için bunun sonuna bir sözcük daha konulur. Söz gelimi *wayang kulit*, *wayang klithik*, *wayang topeng* gibi.

Endonezya'da *wayang* çok eskilere uzanır. Yazılı belgelere göre Orta Cava'da *wayang* temsilini İ.S. 907'de buluyoruz. Bu bakır bir levha üzerine Kral Balitung eliyle yazılmıştır. Burada gösterilen oyunun adı da belirtilmektedir. Oyunun adı *Mahabharata*'daki beş Pandawa kardeşten ikincisi Bima üzerine bir öykü, *Bimmaya Kumara*'dır. Gelişimini ayrıntılı olarak Giriş bölümünde gördüğümüz için yeniden buna dönmiyeceğiz. Gölge oyununun Cava'da XI. ve XII. yüzyıllarda oynandığı çeşitli yollardan belgelenmiştir. O zamanlar *Dalang* tek parça tasvirleri oynatıyor, çeşitli çalgıların eşliğinde öyküyü anlatıyordu. *Wayang* özellikle sarayda yerleşikti. Tasvirler bugünkü biçimlerini XIII. ile XVII. yüzyıllar arasında aldı. Önce renk ve yaldız sürüldü. Sonra giysiler ayrıntılı gösterildi, boyları büyüdü, tasvirin içi delikler, oymalarla işlendi, bezendi. Birçok hayvan tasvirleri ve yeni canavar tipleri (*rasaksa* ya da *buto*) yapıldı. Söylenceye göre oynayan kolun eklenmesi 1630'da Orta Cava'da Mataram sarayında gerçekleşti. ² XVIII. yüzyılda ortalama bir takımda dört yüz kadar tasvir bulunurdu. XIX. yüzyılda tasvirlerin boyu, biçimleri ve renkleri, önemli tipleri kesinleşti.

Kimi terimler çok eskidir "söz gelimi *kelir* [= perde], *chempala* [= ses etmeni için tahta şakşak], be-



Geyik tasviri (Cava)



Yaban boğası tasviri (Cava)

1 Bu bölümün yazılmasında gerek dip notlarında gerek kaynakçada gösterilen çalışmalardan geniş ölçüde yararlandığım gibi Endonezya'dan Dr. Soedarsano'nun Tokyo Gölge Oyunu seminerine sunduğu bildiride aydınlatıcı bilgiler buldum. Teşekkürler anarım.

2 Serrurier, ss. 48-70.



Rama'nın düşmanı dev Kumbukar.

lenchong [= hindistan cevizi yağı lambası] gibi. Kimi daha yenidir. Savaşlarda süreyi vurgulayan *gamelan* çalgı takımına işaret veren, izlenim yaratan maden levhalar *kechrek* ya da *kepyak*, tek bir parçada bir orduyu gösteren tasvirler *rampogan* ya da *ampyak* gibi.

Wayang kulit çok simgeseldir. Daha önce de görüldüğü gibi *wayang kulit* tanrılar dünyasını, muz ağacı gövdesinden sahnesi yeryüzünü, tasvirler insanı, *dalang* tanrıyı (bilgisi ve tinsel gücü ile insana can verir) simgelemektedir. Oynatılan hikâye üç bölümlü insan yaşamı döngüsünü simgeler : İlki gençliği, ikinci bölümü orta yaşı, üçüncüsü de yaşlılığı. Ayrıca gene daha önce belirtildiği gibi iyilikle kötülük arasındaki çatışmayı da verir : Sağ *wayang tengen*, soldaki *wayang kiwa* arasında. Ayrıca insanın iç çatışmasını da simgelediğine inanılır. *Wayang kulit*'te ayrıca gizemcilikle ilgili anlamlarda bulunur. Bunlarda *Bima Suchi* [Arınmış Bima]'da



Cava tasvirleri (solda Petruk, sağda Arjuna)

kahraman Pandawa kardeşlerin ikincisi Bima yaşam sununu aramaktadır; bu kendi kimliğini arama, özdeşleşmede varlık birliği, (*vahdet-i vücüt*) olarak yorumlanmıştır.³

Cava tasvirlerinin boyları en küçüğü 23 santimle en büyüğü ise bir metreyi bulur. Yüceltilen kahraman hep dengeli, öz denetimli bir kişidir : Sabırlı ve alçak gönüllü (*sabatılan nrima*). Öteki erdemi ise hasmına karşı üstün olabilir, ama üstün gibi davranmaz, böylece de sonunda başarılı olur : (*wan agalah dhuwur wekasane*).

Kahramanın duruşu, görünümü, gözlerinin burnunun, gövdesinin biçimi gibi belirtilerden kahramanın temel yapısı ortaya çıkar. İşlevi ve orunu giysileri, süsleri ile belli olur. Yüz ve özellikle gözler ve burun çok anlamlıdır. Göz ve burun için en azından 13 biçim vardır. Üç çeşit kahraman vardır : *liyepan* [gözleri yarı kapalı] en iyisi en soylusu, küçük ve zayıftır; *kedelen* [gözleri fasulye tanesi gibidir] bedeni, ölçüleri oranlı, orta boyda ve arada bir tiptir; *telengan* (yuvarlak gözlü göz bebekleri görünen) kaba, fizik bakımından güçlü ve yeğin, iri ve boyludur. Başın duruşunun da anlamı vardır : Eğik baş (*Tumungkul sanir*) adanmış, yukarıya doğru sanırsınız ve saldırgan, düz *longok* aradaki tip.

Daha önce de görüldüğü gibi yüz renkleri altın yaldız, beyaz, siyah ve kırmızıdır. Altın yaldız güzellik, kralığa ilişkinliği gösterir. Beyaz, soyluluğu, gençliliği ve güzelliği; siyah iç olgunluk, erdem ve dinginliği; kırmızı, dizginlenmeyen tutkuları ve istekleri gösterir. Giysiler de özellikle baş düzeni önemlidir. Kanat biçiminde (*praba*) krallar içindir. Biçimleri bakımından tasvirler altı genel karaktere ayrılır : *livepan* ya da *luruh*, incelmış ve alçak gönüllü karakter, *lanyapan* (ya da *banyak*) incelmış ancak etkin ve saldırgandır; *kedelan*, orta boylu, zorlu, huysuz; *telengan*, geniş, kaslı, dosdoğru davranışlı *gusen* orta ya da büyük, diş etleri gözüktür, kaba tavırlı, yeğin davranışlı; *raseksa*, kaba görünüşlü, insan



Cava göstermeliği.
(Gunungan - kayon)

³ Claire Holt, ss. 146-47.



Cava tasvirinin devinimi.

olmayan dev, düşüncesiz davranır, tavırları da kabadır. Bir *wayang* tasviri yaşı, coşkusal durumu, orunu bakımından iki, üç ve daha çok değişik tasvirle gösterilir. Bu görünümlere *wanda* denilir. Söz gelimi Pandawa'ların üçüncü kardeşi Arjuna'nın üç görünümü vardır. Bunlardan biri onu saygılı, öteki aşk sahnesinde alımlı, çekici, üçüncüsü ise savaş sahnesinde yiğit olarak gösterir.⁴ *Wayang* türleri çok geniştir. Daha önce de bilgi verdiğimiz bu konuda, şimdi daha ayrıntılı durabiliriz. Altı çeşit *wayang* vardır : *wayang kulit* ya da deri tasvir oyunu; *wayang klitik* (ya da *kruchil*), yassı tahta tasvir gölge oyunu; *wayang golek*, tahta kukla oyunu, *wayang beber* kâğıtan boyalı resimlerle yapılan oyunu; *wayang topeng* maskeli dansçıların dramı; ve *wayang wong*, dans dramı. Bunlardan *wayang golek*, *wayang topeng* ve *wayang wong*, ilki kukla, son ikisi de dans dramı olduğundan, gölge oyununun dışında kalır. Konumuza giren *wayang* türlerini ise şöyle ayırabiliriz. *Wayang kulit* işlediği oyunların içeriği bakımından dörde ayrılır : *wayang kulit purwa* (daha önce de gördüğümüz gibi *purwa* eski, geçmiş anlamındadır) *wayang gedok* (Panji serüvenlerini anlatır), *wyang madya* [*madya* = orta] ve yeni *wayang*'lar.

Wayang kulit purwa, ya da *wayang purwa* dört çeşit oyun dağarından beslenir : Adiparwa, denilen ve daha çok büyüsel gücü olan *Mahabharata*'nın öndeyişi ile eski Endonezya söylenceleri; ikincisi Arjuna Sasrabahu, *Ramayana*'daki önde gelen kişilerin kökeni üzerine öykülerdir, üçüncüsü *Ramayana*'nın kendisi, dördüncüsü ise *Mahabharata*'nın kendisi.⁵

Wayang Gedog, Doğu Cava'nın Panji serüvenlerini işler. Bunun tasvirleri *wayang purwa*'dan daha çok baş biçimleriyle değişir. Bugün bu tür Doğu Cava'da oynanmaktadır.

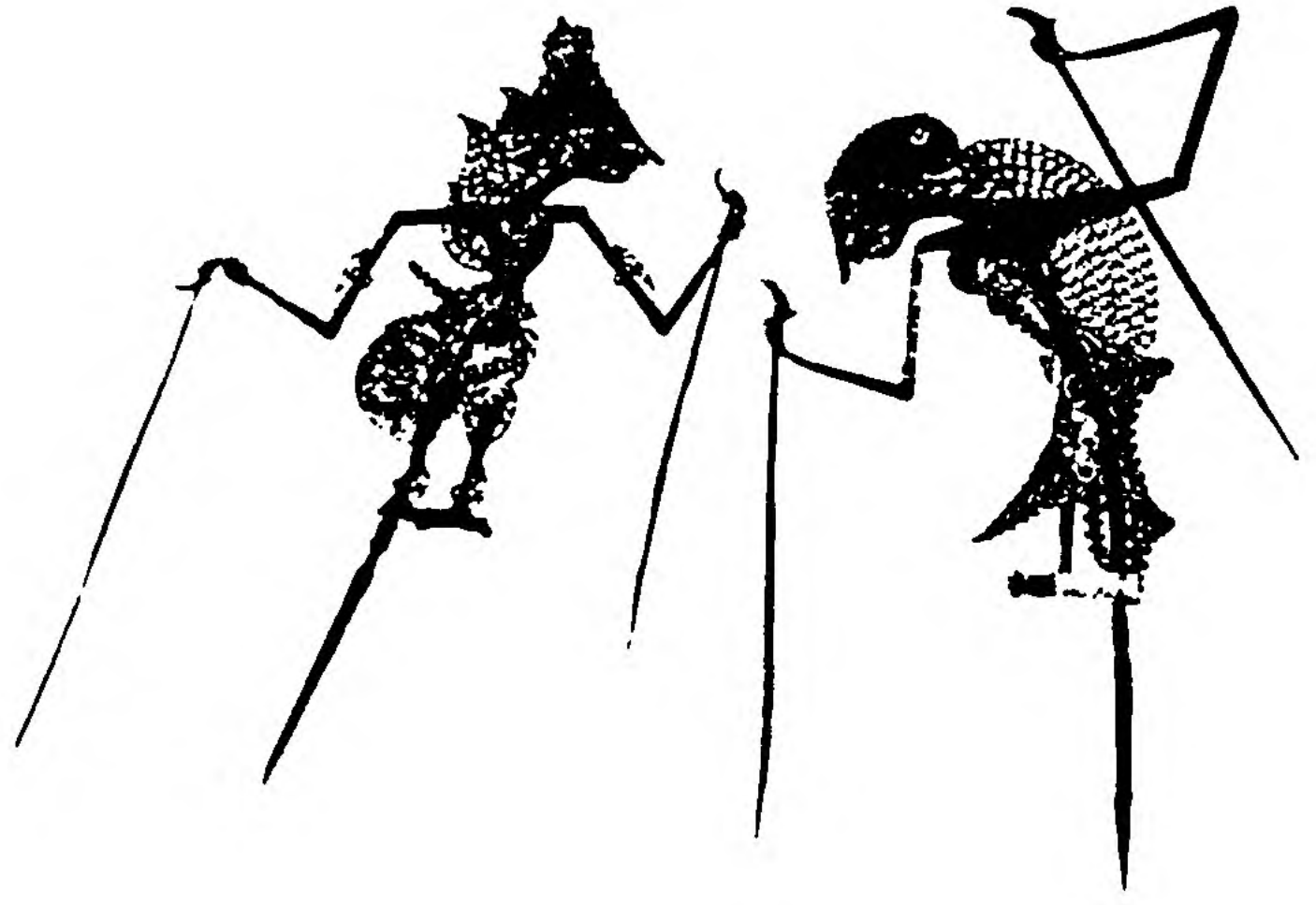
4 Karagöz'de de aynı kişinin değişik tasvirleri vardır, ancak bunlar karakter durumlarından çok dış görünüş değişimini göstermek içindir.

5 Holt, s. 24.

Wayang madya izlekleri (temaları) Doğu Cava'da ermiş kral Jayaabaya'nın üzerine XIX. yüzyıl şairi Rangga-warsita'nın epik şiirlerine dayanır.

Yeni *wayang*'lara gelince bunların çeşitleri sayılamıyacak kadar çoktur. Giriş bölümünde *wayang suluh* ile *wayang Pantja Sila* (ya da *Pancasila*) üzerine bilgi vermiştik. Bunların dışında kalan yeni *wayang*'lardan şu örnekleri verebiliriz : *wayang kuluk* : Sultan Hamengku Buwana (1822 - 1855) dönemindeki Yogyakarta sultanlığının tarihi üzerine; *wayang dupara*; Surakarta krallığının tarihi üzerine; *wayang wahana*; Bu yüzyılda yaratılan çağdaş toplumsal sorunlar üzerine, *wayang Cava*, Cava Savaşı (1825 - 1830) kahraman Prens Dipangara'nın eylemleri üzerine; *wayang kancil* : çeşitli malsalların kahramanı olan ve Surakarta'dan Raden Mas Sayid'in yarattığı Fare - Geyik'in serüvenleri üzerine; *wayang wahyu*, Katolik öğreti amacı için vb. *Wayang klitik* (ya da *kruchil*), oynayan kolları deriden, gerisi yassı tahtadandır. Kuklayı andıran bu tasvirlerle Orta Cava'da Damar Wulan'ın, Doğu Cava'da ise Damar Wulan ile Pandji öyküleri anlatılır. *Wayang beber*, daha önce gördüğümüz gibi uzun ve yatay üzeri boyalı resimler yapılmış kâğıt tomarlardır. Pandji öykülerini anlatır. Orta Cava'da halk bunu kutsal sayar.⁶ Daha önce de gördüğümüz gibi Panakawan öbeği, ya da hizmetçi soytarılarn önemli bir yeri vardır. Semar karanlık, esrarlı bir kişidir. Kimine göre *kotak*'ta [= tasvirlerin sandığı] en kutsal tasvirdir. Onun büyük oğlu Nala Gareng, hep üzgün görünüşlüdür. Petruk, ikinci oğlu, her yeri uzun, olup oğullarının en akıllısıdır. En küçük

6 Resim göstererek hikâye anlatmanın bir örneği olarak çok yaygın bir gelenek olduğu için daha önce buna bir kaç kez değindik. İlginç olan Cava folkloru üzerine çok önemli bilgiler veren Çinli gezgin Ma Hoan, İ.S. 1416 yılında Cava'da yalnız *wayang beber*'in sözünü ediyor. Burada iki tahta yuvağa sarılmış uzun bir resmi *dalang* ya da gösterici, açtıkça (*ambeber*), bunları anlatmaktadır. Bkz. Groeneveldt, *Notes on the Malay Archipelago*, s. 53. Buradan yalnız bu türü gördüğünü çıkarabiliriz.



Cava tasvirleri (solda Kresna, sağda prenses)

oğlu Bagong ise aptaldır. Kimi yoruma göre Semar ve oğulları eskiden Endonezya tanrılarıydı, Hindu tanrıları ve yarı tanrıları destanlardan gelince onlar bu tanrıların hizmetine girdiler. Kimi yoruma göre ise *panakawan*'lar halkı temsil ederler, halkın sesidirler. Semar ve oğullarından başka ahmak bir kabadayı vardır. Herkesten değişik olduğunu, yabancılığını da çeşitli dillerin bir karışımı konuşmasıyla göstermeye çalışır. Bunun adı Sarawita'dır; yeri *dalang*'ın solundadır. Bir de aldatıcı, dönek, hilebaz ve korkak Togog'u sayabiliriz. Bu *dalang*'ın solundaki prensin baş adamıdır. Ancak efendilerine sadık ve onu zor durumlarda yalnız bırakmayan Semar ve oğullarından farklı olarak Togog ve Sarawita sıkıya gelince kaçarlar.⁷ *Wayang Kulit* temsilleri dokuz saat sürer, gece 9'da başlar sabah 6'ya kadar. Oyun daha önce de belirtildiği gibi üç kesime ayrılır. Birinci kesim saat 9'dan gece yarısı 12'ye dek sürer; bu bir çatışmayı sergiler ve sonucu alınmayan bir çarpışma ile biter. İkinci kesim saat 12'den 3'e dek sürer, bu kesim *gara-gara*'ya doğanın karışıklığı ve bir soytarılık sahnesi başlar

7 Scott Kemball, s. 32.

ve bunu *Perang Kemabag* [= Çiçek Savaşı] denilen soy-
lu kahraman ile dev Chakil arasındaki bir savaş izler
ve sonunda *Perang Sempak* denilen sorunun çözümünün
belirtileriyle sonuçlanır. Üçüncü kesim saat 3'te başla-
yıp 6'da biter. Büyük bir savaş olur, bu da oyunu kesin
bir sonuca getirir.

Wayang Kulit'te üç tür öykü vardır : Bunlardan bi-
rincisi *Lakon pokok* (*lakon dapur*, *lakon lajer* de deni-
lir) denilen tür *Ramayana* ve *Muhabharata* gibi büyük
destanlara dayanır. İkinci tür *Lakon Charangan*, gene
bu destanlardan çıkarılan bir ikincil oluntu olup bunu
dalang yaratır. *Lakon sempalan* ise baştan aşağıya *da-
lang*'ın uydurup düzenlediği bir öyküdür. Htin Aung,
Cava wayang kulit oyunların dramatik yapılarının ve
biçimlerinin olmadığını söylüyor.⁸ Bu görüş yanlıştır.⁹
Wayang kulit belirli bir dramatik yapıyı izler. Her oyun
üç kesimdir. İlk kesimde iki, kimi kez üç krallık aynı ama-
ca ulaşmak isterler ki bu dramın temel çatışmasıdır. Bu
kesimin sonunda ordular savaşır, kötü yan, Kurava'lar
ya da yabancı (*sabrangan*) canavar krallığı geçici olarak
üstün gelir. İkinci kesimde ilk sahnesinde soytarılar gö-
rünür, oyunun kahramanı, genellikle bir Pandava pren-
si tanıtılır. Olaylar çatallaşır, savaş sahnesinde Pandava
prensi birçok ikincil önemde düşman öldürür. Üçüncü
bölümde, Pandava'lar amaçlarına erişecekken ya Kura-
va'lar ya da canavar krallığınca saldırıya uğrarlar. Bü-
yük bir savaş kopar. Pandava'lar düşmanlarını yener,
utkularını kutlarlar. İlk bölümde her oyunda bir önem-
li huzura kabul sahnesi [= *djedjer*] arz odasının dışın-
da ordunun hazırlandığı bir sahne [= *paseban djawi*],
ordunun ormanda savaştığı bir sahne [= *perang ampjak*],
ikinci krallıkta bir huzura kabul salonu [= *djedjer sab-
rangan*] ve iki krallığın ordularının savaştığı bir sahne
[= *perang gagal*] vardır. Oyunlar hep bu sırada geli-
şir. Başka sahneler de olabilir ama bu sırayı bozmaz.
Öteki iki kesim yapısı böylesine kesin olmamakla bir-

8 Maung Htin Aung, *Burmese Drama*, Calcutta 1937, s. 26.

9 Bkz. Brandon, s. 96.



Cava'da soytarı tasvirleri (solda Sarawita, Togog, ortada Semar, sağda Petruk, Bagong)

likte gene de zorunlu sahneler bulunur.¹⁰ Tasvirlerin yapımında¹¹ birden çok sanatçı çalışabilir. İlki deriyi hazırlar, deri genellikle su sığırı, manda derisidir. İkinci sanatçı *penatah*'dır. Bu deriyi kesip biçmekte, deliklerini delmektedir. Üçüncüsü tasvirlere altın yaldız sürer. Bir sonuncusu da, bu tasviri sopalarını destek çubuğunu yerleştirerek işi tamamlar. Bir de *penjungging* vardır, bu gerçek sanatçıdır, tasvirin boyasını, kesin görünüşünü sağlar. Deri işlenmeden önce bir çerçeveye gerilerek güneşte kurutulur. Kurumadan sonra tüyler kazınır, suya sokulduktan sonra yeniden güneşte kurutulur. Üstü cilâlanır, pürtükleri giderilir, istenen kalınlık elde edilir. Tasvirin çeşitli kesimleri değişik kalınlıklarda olur. *Penatah* da bu deriyi keser, iç delikleri ve oymaları yapar. Bu delme için sayısı onbeş ile otuz arasında sivri uçlu küskü ve bıçaklar kullanır. Deriyi tahta bir kütük üzerine yerleştirip, tahta bir tokmakla bu küskü

¹⁰ Brandon, s. 97

¹¹ Bu konuda giriş bölümünde bilgi vermiştik. Ayrıca bkz. Scott-Kemball, ss. 50-58.

ve bıçakların üstüne vurarak bu delikleri ve oymaları yapar. Elde edilen sonuç buraya alınan resimlerden de görüleceği gibi hiç bir gölge oyununun tasvirinde görülemeyecek kadar ince bir dantel gibidir. Renkleri ve altın yaldızı yapan sanatçının çalışmasını Giriş bölümünde ele aldığımız için üzerinde durmayacağız. Ancak tasvirin yapımında bütün bu sanatçılar gelenegın sıkı kurallarından ayrılmazlar. Eklem yerleri küçük kemik eksenlerle ya da bitki lifleriyle tutturulur. Gerek destek çubuğu, gerek oynatma çubukları boynuzdan yapılır, bunlar da kendi başlarına işçiliği gerektirir. Boynuz istenilen uzunlukta kesilir, inceltir, destek çubuğu için ayrılan sıcakta ısıtılarak biçim verilir. Oynatma çubukları ise bitki lifleri ile tasvirin ellerinin içine takılır. Tutamak yerleri daha kalıncadır. *Dalang*'ın da iki anlamı vardır. Bir yerden ötekine gidip temsiller veren gezici bir oynatıcıdır. Ama yaratma ustalığı ve becerisi olan, bilge, saygı uyandıran bir kişidir. Dekor tasvirleri yoktur, yalnız hayvan, kuş, silâh ve orduyu gösteren tasvirler bulunur. Bu arada daha önce Giriş bölümünde üzerinde ayrıntılı bilgi verdiğimiz Karagöz'deki göstermelik gibi *gunungan* ile *kayon*'u unutmayalım. Oyun başında bu göstermeliği *dalang* perdenin ortasına saplar. Oyunun bitiminde de gene aynı yere saplar. Bu arada daha önce de belirttiğimiz gibi yerine göre bunu eliyle oyun sırasında hareket ettirir.

Oynatmak ¹² oldukça beceri işidir. *Dalang*'ın bir eliyle aynı zamanda iki tasviri hareket ettirdiği olur. Tasvirlerin yalnız kollarının dirsek yukarı ve dirsek aşağı kesimleri oynar. Semar ve Togog'un ise hem kolları hem de alt çeneleri hareket eder. Oynatma çubukları hep düşeydir, hiç bir zaman tasvire dik açıda olmaz. Tasvir kımıltısız kalacak, ya da yalnız kolları oynayacaksa, destek çubuğu muz kütüğüne saplanır.

Oynatma tekniğine gelince kısaca şöyledir : Perde 3 metreye bir buçuk metre boyutlarındadır, tahta ya da

12 Scott-Kemball, ss. 43-49.

bambu bir çerçeveye gerilmiştir, çerçeve yerden altmış santim yüksekliktedir. Perdenin ortasında ve yukarısında *dalang* ile perde arasında lamba asılıdır. Eskiden bu lamba prınçten yapılırdı ve söylence kuşu Garuda biçimindeydi. Eskiden bu lambada bitkisel yağ yakılırdı. Perdenin dibindeki iki kalın muz ağacı kütüğü bulunur. Biri uzundur çerçevenin iki ucuna kadar uzanır, buna *dalang* tasvirlerin destek çubuğunu saplar. İki yanındaki bu saplanan tasvirler temsilde kullanmayacağı tasvirlerdir. Bunların arasında aydınlanan perde asıl çalıştığı alandır. İkinci kütüğe ise daha az önemli tasvirleri, ayrıca perdeden kaldırıp da kullanmayacağı tasvirleri saplar. *Dalang* bir yere bağdaş kurarak oturur. Solunda tasvirlerin sandığı durur. Bu sandığın yanına yassı bir boynuz ya da maden parçası asılıdır, sağ ayağı ile bunu takırdatarak savaşlar için gürültü sağlar. Sağında ise tasvir sandığının kapağı bulunur, bunun içine temsilde kullanacağı tasvirleri koyar. *Wayang Kulit* tekniği üzerine kitaplar gölge oyunu temsillerinde yüz elli değişik ezgi kullanıldığını gösteriyor.¹³ Kiminin özel işlevleri vardır, kimi ise genel niteliktedir. Örneğin *Sampak* bir kavga sahnesini, *Ajak-ajak* perdeden ayrılan bir kişiyi canlandırır. Temsil boyunca bu işlevi tekrarlandığından seyirciler, çocuklar bile bunları tanır. Belli başlı anlamlara gelince ilk sahnedeki karakter tanrı Şiva ise *Kawit* ezgisi, baş karakter Krişna için *Krawitan* çalınır, Duryodana için *Kabir*, Yudistira konuk olarak gelirse *Mangu*, konuk gelen Baladewa ise *Moncher*, Sangkni ise *Lerelere*, Karna ise *Sabah*, Arjuna konuk ise *Srikaton* çalınır.¹⁴

Eski çağlarda bir halk tiyatrosu olan *wayang kulit*, XVI. yüzyılda İslam döneminde hem halk hem saray tiyatrosu olmuş, saray tiyatrosu olarak en üstün sanat düzeyine ulaşmıştı. XX. yüzyılın başında ise dünyaca en karmaşık ve gelişkin tiyatro türü olarak kendini ka-

13 M. Ng. Nojowirongko, *Serat Tuntunan Padalangan*, Jogjakarta 1960, I, ss. 30-44; bkz. Brandon.

14 Brandon, s. 134.

bul ettirmiştir. *Wayang kulit* yığınların tiyatrosu olmuştur. Her yaştan insana seslenir, bu nedenle de Cava toplumsal yaşamında ve gelişmesinde önemli yeri vardır, ayrıca çok önemli bir kitle iletişim aracıdır.

Daha önce örneklerinde gördüğümüz gibi hükümetler *wayang*'ı günümüzde halkı bilinçleştirmek ve eğitmek için kullanmaktadır, Söz gelimi aile plânlaması ve doğum kontrolü halka güldürü sahnelerinde anlatılmaktadır. Okuma yazma seferberliğine de yardımcı olmaktadır. Semar ve üç oğlu, Gareng, Petruk ve Bagong oyun sırasında bu konuda halkı aydınlatmaktadırlar.

Cava'da bir kaç gölge oyunu okulu bulunmaktadır. Bunların en iyisi Jogjakarta'da Habirando okulu olduğunu öğreniyoruz.¹⁵ Okul 1925'de açılmış, öğretim süresi üç yıl olup, her yıl 200 aday kaydolunur ancak bunun yüzde onu okulu bitirip diploma alırlar. 1963'de 27 öğrenci bitirme sınavına girmiş, bunlardan 15'i başarı göstermiş, 60 milyon nüfuslu Cava için bu *dalang* sayısı çok az görünmektedir.

Bali'deki *wayang kulit* Cava'ninkine çok benzerse de ayrıntılarda değişiklikler gösterir. Temsiller dokuz saat yerine dört saat sürer. Müziği daha yalındır. Tasvirlerin işlenişi de daha az özenlidir. Daha az stilize olan Bali figürlerinde daha çok beş - altı yüzyıl önceki Cava tasvirlerini bulabiliriz. Tasvirlerin sayısı Cava'dan çok daha azdır; altmış, yetmiş arasındadır. Çoğunlukla kaynak *Mahabharata*'dır, ancak *Ramayana*'dan alınan oyunlar Cava'dan daha çoktur. Bu arada birkaç çok önemli ve dinsel söylenceler de gösterilmektedir.

Bali gölge oyunu bir takım ayrıntılarda Cava gölge oyununda değişiktir. Giriş bölümünde de belirttiğimiz gibi Cava geleneğinde erkekler perdenin ve *dalang*'ın arkasına otururlar, kadınlar ise perdenin önüne. Bunun gibi Bali'de temsilin başlaması ve bitmesi saati için kesin bir kural yoktur. Genellikle gece onbirde başlar, an-

15 Brandon, s. 164.



Bali Wayang tasvirleri

cak süresi *dalang*'a kalmıştır : Seyircinin ilgisine, aldığı paraya, ya da kendisini kiralayanın isteğine göre değişir. Tasvirler de değişiktir. Cava tasvirlerinin stilize, oranlarının gerçekdışı görünüşleri Bali'de yoktur. Bunlar daha erkeksi, sağlam görünüşlüdür, daha çok Doğu Cava'daki Hindu tapınaklarındaki taş kabartmalara benzer; özellikle XIV. yüzyılda yapılan Chandi Tegawangi ve Chandi Panataran tapınaklarındakilere.¹⁶ Doğu Cava'daki Hindu-Cavalı halkın Bali'ye sığınması sonunda olmuştur.

Bali'ye, *wayang kulit*'in XV. yüzyılın sonunda geldiği sanılmaktadır. Bu da İslam'ın yayılması karşısında

¹⁶ McPhee, ss. 147-48.

Bali oyunları (*lampahan*) çeşitli kaynaklardan gelir. İki önemli kaynak Hindu destanları *Mahabharata* ve *Ramayana*'dan oluntulardır. Bunlardan *Mahabharata* Bali'de 'onsekiz kitap' (*astadasa parwa*) diye bilinir. Ancak Bali oyunları daha çok *Muhabharata*'daki Pandawa'larla Kaurawa'lar arasındaki savaşları anlatan eski Cava şiiri *Bharata-Yuddha* [= Büyük Savaş]'dan alınır. Ayrıca gene *Mahabharata*'dan Bimaswarga ve Ardjuna Wivaha üzerine eski Cava şiirlerinden de yararlanır. *Ramayana* için değişik tasvirler gerektiğinden *dalang*'lar genellikle bu kümelerden birinde uzmanlaşırlar.

Başka kaynaklar ise Hindu olmayan yörel kaynaklardan gelir. Söz gelimi *Pandji* söylenceleri, *Chalonarang* söylencesi ve Bali'ye özgü *Chupak* masalı gibi. *Pandji*, Doğu Cava'da bir takım söylencelerin kahramanı bir beyin adıdır. Bunlar Hindu öncesi söylencelerdir. Bali'de oyuncularını tüm erkek olan ve tavırları dansa benzeyen soyut hareketlerle oynanan *gambuh* denilen bir dramatik türdür. Gölge oyununda buna *wayang gambuh* adı verilir. Bunun tasvirleri Cava'dakiler gibi uzun boyunlu, ince belli olur.

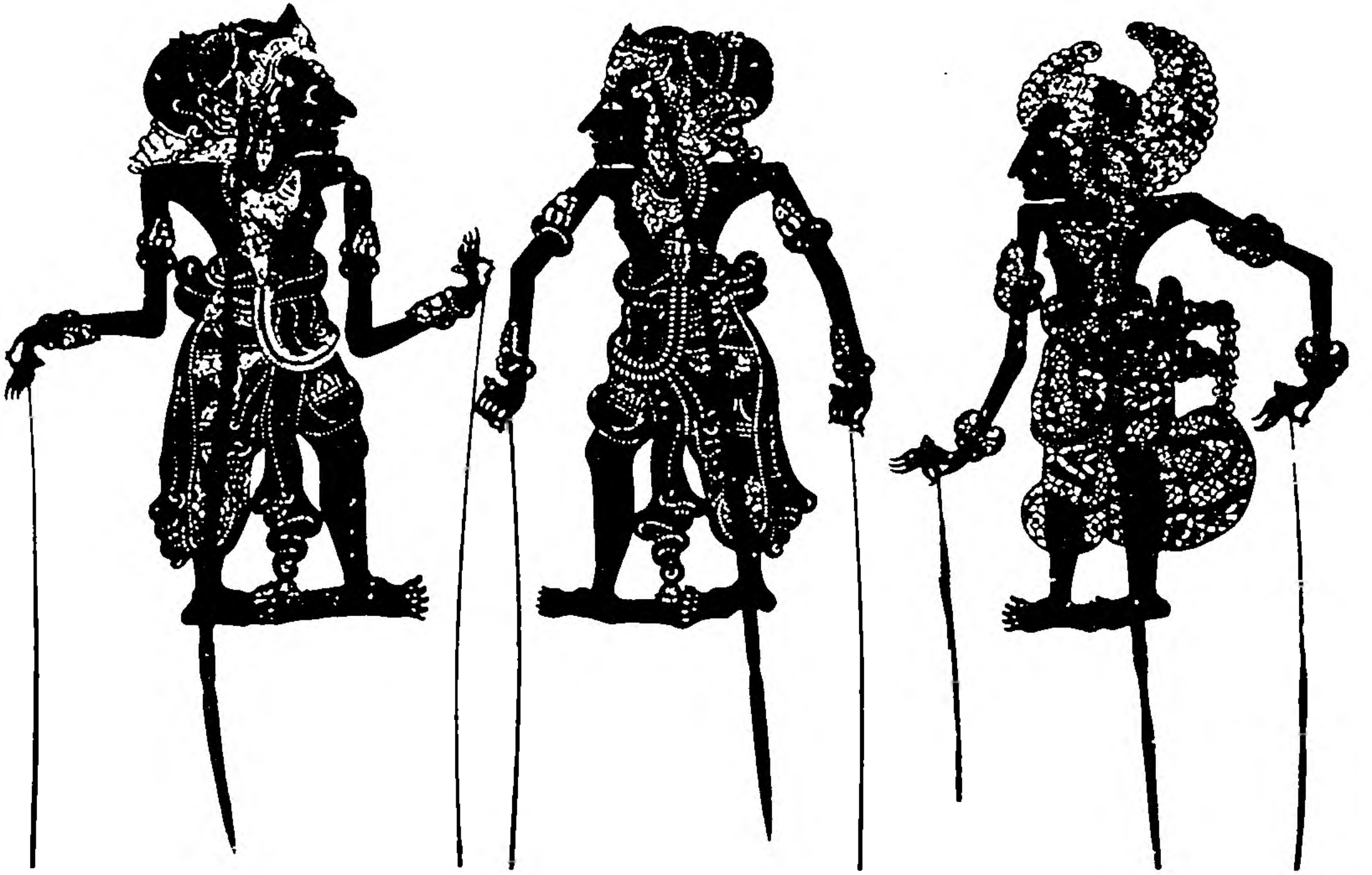
Giriş bölümünde bir çeşitlemesinin kısaca özetini verdiğimiz *Chalonarang* söylencesinin adını Doğu Cava'da Girah'da oturan büyücü ve dul bir kadın olan *Chalonarang*'ın adından gelmektedir. Bu cadının Ratna Mangalli adında çok güzel bir kızı vardır. Ancak annesi büyücü olduğu için kimse onunla evlenmeyi göze alamaz. Buna öfkelenen *Chalonarang* ölüm tanrıçası Durga'nın yardımını ve izniyle ülkeye salgın hastalık yayarak ölüm saçar. İşte bu söylence, bu ölüm saçan büyücü ile halkın savaşını canlandırır ve onun ölümüyle sonuçlanır. Ancak onun kötücül gücünden, işbirliği yaptığı Tanrıça Durga'dan korkan Balililer büyücünün ölmesini istemezler, böylece gölge oyununda ölmez, belirli bir yerde oyun kesilir ve sonuçlanmaz.¹⁷ *Chupak*'a¹⁸ gelince bu kaçı-

17 *Chalonarang* üzerine daha çok bilgi için bkz. McPhee, ss. 181-183.

18 Bu oyunun konusu ve ayrıntıları üzerine bkz. McPhee, ss. 183-85.

lan Doğu Cavalı prenses Raden Galuh'u bulup geri getirmek için birbiriyle rekabet eden, karakterleri ve görünüşleri birbirinden değişik iki kardeşin serüvenlerini anlatır. Onların karşıt karakterleri, oyunda iyi ile kötünün çatışmasına ek bir boyut getirir. Ağabey Chupak'ın ruhuna Kala girmiş, onu tembel, kibirli, obur ve korkak yapmıştır. Genç kardeş Grantang ise ince ruhlu, yumuşak huylu, doğru, akıllı ve alçak gönüllüdür. Çeşitli serüvenlerden sonra Grantang ağabeyisini yenik düşürür ve prenses Raden Galuh ile evlenir. Bu masalı halk çok sevmekte, bunun temsili çok seyirci çekmektedir. Güldürüye de yer verilir, Chupak'ın korkaklığı ve açgözlülüğü abartılarak ve güldürü havası içinde verilir.

Bali tasvirleri de Cava'dakiler gibi yalnız omuzlardan ve kol dirseklerinden eklemlidir. Böylece hareket yalnız kollarla sınırlanmıştır. İnce boynuzdan bir çubuk



Bali Wayang tasvirleri

kıvrılarak düşey olarak tasvir boyunca bir omurga işlevindedir, ayaklardan çıkan ucu tasviri tutmaya yarar. Temsiller açık havada verilir. Tapmak ya da sarayların dışında, ya da sokakta bir oynatma kulübesi kurulur. Temsiller gece dokuzda başlar, sabaha dek sürer. Perde [*klir*] beyaz bir bez olup sıkıca iki bambu çubuk arasına gerilmiştir. Perdenin tabanında bir muz ağacı kütü perdenin boylu boyunca konulur [= *gedebong*), bu kütüğün sünger gibi yumuşak dokusuna tasvirlerin destek çubukları saplanır, uzun söyleşmelerde bu türlü saptanmış olurlar. Perdenin gerisinde ve yukarısında hindistan cevizi yağı yakan bir lamba [*damar*] asılıdır.

Tüm tasvirleri bir kişi oynatır [= *dalang*]. Lambanın gersinde bağdaş kurarak oturur, tasvirleri koyduğu kutu [*kropak* ya da *gedog*] hemen elinin altındadır. İki yardımcısı iki yanına oturur, biri soldaki öteki sağdaki tasvirlerden sorumludur. *Dalang*'ın gerisinde çalgıcılar [*juru gender*] ve oyunu geriden seyretmek isteyen seyirciler oturur.

Bali *dalang*'ı da her bakımdan iyi eğitilmiştir. Hem bilgili, hem ahlâk ve felsefe hem de dinsel bakımdan. Bilgisi içinde tüm klasik edebiyatı bilmesi gerekir. *Kawi* ya da eski Cava dilinin bir ölçüde bilinmesini gerektirir. Ayrıca eski klasik üslûpları çeşitli şiir ölçü ve tartımlarını ve bunları doğru okumasını bilmelidir. Sesi de çeşitli kişilere uygun olacak biçimde konuşması için eğitilmiş ve kolaylıkla değişken olabilmelidir. Ayrıca şarkılar için de anlatımlı, ezginin tadını verebilecek bir sesi olmalıdır. Güldürü sahneleri için de halkın güleceği nükteleri doğmaca yaratma yeteneği olacaktır.

Dalang'ın ahlâk davranışları ve felsefe yönünden eğitimine gelince bu konuda Giriş bölümünde bilgi verdiğimiz “*Wayang*'ın Yasaları” [*Dharma Pawayangan*] adlı gizemci kitabın önemli bir yeri olduğunu belirtelim. Gene giriş bölümünde *dalang*'ın duaları dinsel törenleri yürütmek konusundaki bilgilerinden ve özellikle ritüel olarak gündüz yapılan *wayang lemmah* temsilleri üzerinde durmuştuk.



Bali dev tasviri.

Oyunlarda söz genellikle doğmaca olmakla birlikte *peretitala* denilen, belli durumlarda şiirsel imgelerle bir izlenim yaratan, kimi müzik eşliğinde, kimi de müzik eşliği olmadan *dalang*'ın söylediği kalıplaşmış manzum parçalar vardır. Söyleşmeler *chempala* denilen bir tahta parçası ile vurgulanır. Bu tahta parçası *dalang*'ın sağ ayağının altındadır ve tasvir kutusu *kropak*'a bununla vurur. Özellikle savaş sahnelerinde *chempala*, savaşçıların vuruşlarını vurgular. Gerek *peretitala* ve gerek eksen kişilerin sözleri eski Cava dilindedir, seyirci bunları pek anlamaz. Bu anlamadıkları uzun konuşmaların sonunda bunlar *penasar* denilen güldürücü kişilerce açılanır, anlaşılabilir bir biçimde özetlenir. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu *penasar*'ların dört önemlisi olan Tualen (ya da Malen), Wredah, Delem ve Sanut (ya da Mangut), her oyunda vardır. Tualen'in Cava'daki karşılığı olan Semar bu dördünün en önemlisidir. Bunların karşılıklarının yalnız Cava değil, fakat Hindistan'da olduğunu görmüştük, ayrıca Thailand ve Malezya gölge oyununda bulunduğu ilerde değineceğiz. Dört baş güldürücü arasında *sudamala* denilen törende¹⁹ kut-sal suya batırılarak arınan tek tasvir Tualen'dir. Bu dördünün anlamı henüz çözülememiştir, çeşitli yorumlar yapılmıştır. Bir eski ata mıdır, yoksa Tanrı mı? Tualen'in *phallus*'u çok belirgin değildir. Şurası kesindir ki bunları özellikle Tualen ve oğlu olduğu sanılan Wredah'ı, Bali halkı çok sever. Tualen kısa boylu, şişman; Tualen ile Wredah'ın karşıtı Delem ve Sangut'tur.

Erotik eylemleri de çok açık saçık verilir, seyirciler arasında çocuklar bulunmasına bakımından gerçekçilikle gösterilir. Bu güldürücü sahnelerinden birisi Karagöz'ün *Balık* ve *Mal Çıkarma* ara muhaverelerini andırmaktadır. Burada bir balıkçı denizden balık yerine süprüntü, gülünç şeyler çıkarır, bu arada Grantang'ı da balık gibi tutar. Ancak *Chalonrang* dışında bu oyunların *wayang kulit* yoluyla sunulması nerdeyse unutulmuş-

19 Bu konuda geniş bilgi için bkz. McPhee, ss. 187-191.

tur. *Chalonrang* ve *Chupak* için baş kişiler dışında *pur-wa* tasvirleri kullanılır.

Oyunun eksen kişileri sınırlı, sınırlanmamış diye iki önemli türe ayrılır. Birinciler üstün kişilerdir, denetimli, ihtiyatlı, çevresini düşünenler. Gücü de buradan gelir, eylemleri içe dönüktür. Bunların tasvirlerinde gözler bir çizgi uzun, çekik gözdür. Sesleri de yığitsi ve dingindir. Bunun karşısı ise açık gözlüdür, denetimsiz, yeğin, dışarıya dönüktür. Sesi de güçlü ve kalındır. Şeytanlar ve hayvanlar buraya girer.²⁰

Bali gölge oyununda eşliği müziğini *gender wayang* denilen çalgı takımı sağlar. Dört tane *gender* denilen maden ksilofonden oluşur. *Ramayana* kümesinde buna gong, davullar ve çeşitli vurma çalgılar da katılır. *Gender*'in on maden çubuğu vardır, bambudan bir tını kutusu üzerinde meşinden şeritlerle tutturulmuştur. Bunlar elde tutulan hafif tokmaklarla vurularak çalınır. Bunlardan bir çifti büyük, öteki çift küçüktür.²¹

Bali'de profesyonel *wayang kulit* topluluklarını toplumlar desteklerler. Genellikle bir köy halkı bir dinsel törenin kutlanması için bir profesyonel topluluğu kiralarlar. 1964 de Brandon²² Güney Bali'de Sukawati'de *pak dalang* [*dalang* dede] diye bilinen ünlü bir *dalang* ile konuşmuş. Kuşaklar boyunca ailesinde bir *dalang* olmuş. O da üç oğlundan birini yetiştirmekteymiş. O gece Bali'de yeni yıl kutlaması için on günlük bir sürede temsil verecekmiş. Temsil vereceği köye birlikte gitmişler. Bu köy bir ödentiden başka *dalang*'ın, dört çalgıcısının ve yardımcılarının taşıt ve yemek giderlerini de üstüne almış. Temsilin verileceği tapınağa gelince onu Köy Kooperatif Derneği yönetmeni karşılamış temsili tartışmışlar. Köyde dört tapınak varmış, dört tapınak arasında da rekabet sürüyormuş. O yıl en iyi *wayang kulit dalang*'ını tutmaya karar vermişler.

20 Bkz. McPhee, s. 196.

2. Thailand ve Kambodya Gölge Oyunu

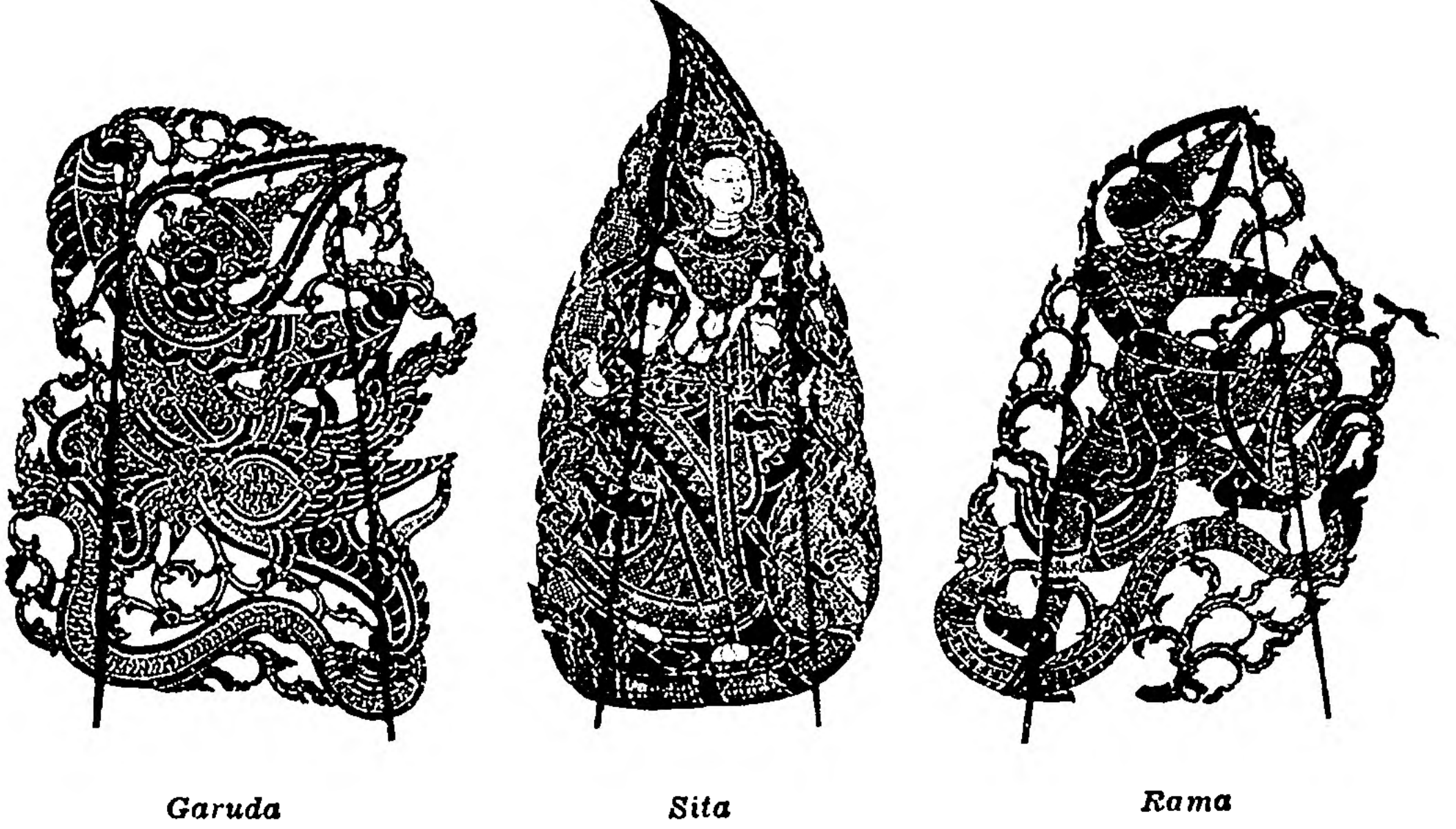
Güney Doğu Asya'da Thailand ve Kambodya'yı bir arada almamızın nedeni, bu iki ülkede iki tür gölge oyununun birbirlerine çok benzemesinden, özellikle büyük boy tasvirlerle gösterilen türün ise yalnız bu iki ülkede bulunmasındandır. Bu büyük boy tasvirlerle oynatılan gölge oyunu türüne Thailand'da *Nang Yai* [*nang* = deri; *yai* = büyük], Kambodya'daise *robam nang sbel thom* [büyük deri tasvirlerle dans], ya da kısaltılmış olarak *nang sbek* denilir. *Nang Yai*'nin kökeni tartışmalıdır. Birçok Thai incelemecileri gölge oyununun Hindistan'dan Cava ve Malaya yoluyla geldiğine inanırlar.¹ Nitekim eski *wayang kulit* tasvirleri de eklemli hareket etmezlerdi. Büyük bir olasılıkla Cava'daki ilk biçim 802'de II. Jayavarman Kambodya'ya getirmiş, Thai de Khmer'den öğrenmişti. Thai belgelerine göre ilk *nang yai*'den söz edilişi 1458'di, bu da Angkor'un Thai yağmasına uğramasından 27 yıl sonradır.² XIII. yüzyılda Sukhothai döneminden beri *Nang Yai*'nin Thailand dramatik sanatları ve kültüründe önemli bir yeri olmuştur. Pra Ruang'ın sarayından Nang Nopamat adlı bir kadının³ anılarında *Nang Ram* [Gölge Dansı]'ın tören ve şenliklerdeki eğlenceler arasında gösterildiğini belirtmektedir. Kral Ramkanhaeng'in taş yazıtında yalnız Rabum, Raum, Ten gibi dans türleri belirtilmekte, drama bulunmamaktadır. Buradan *Nang*'ın yalnız dansedildiği, gölge oyununun daha sonraki bir gelişmeyle Ayudhaya döneminde başladığı sanılmaktadır. Bu konular henüz bilginler arasında tartışmalıdır.

Nang Yai'yi ilk anan belge Ayudhaya'da Kral Boromatrailokanath'ın 1458 tarihli "Saray Yasası" dır.

1 Dhaninivat Kromamum Bldyalabh Bridhyakorn, *The Nang* (Bangkok 1956), s. 5.

2 a.e. s. 6; René Nicolas, "Le théâtre d'ambres au Siam", *The Journal of the Siam Society* 21/40 (Temmuz 1927).

3 Bu kadının ayrıca *Loy Kratong* geleneğini başlatmakta katkısı olduğu sanılmaktadır.



Bir beyaz filin yakalanması,⁴ askerlerin ve silâhların kutsanması, yeni bir kentin kurulması gibi özel vesilelerde önemli bir eğlence türüydü. Yabancı gezginler de gezi kitaplarında *Nang Yai* üzerinde durmuşlardır : La Loubère (1690)⁵, Pallegoix (1854)⁶ ve Bowring (1857)⁷ gibi. Temsiller için metinlerin (*Kam Pak Nang Yai*) yazılması ise XVII. ve XVIII. yüzyıllarında Kral Boromakos çağında olmuştur. Bunların en bilinenleri *Ramakien*, *Samudakos* ve *Aniruddha*'dır. *Nang Yai*'nin Ayudhaya sarayı ve halkı arasında geliştiği üzerine kanıtlar vardır. Daha önce üzerinde durduğumuz bir konuya yeniden

4 Nicclas, bu vesilede sekiz salonda gölge oyunu oynatıldığını bildiriyor.

5 De la Loubère, *Du royaume de Siam*, Amsterdam 1690.

6 Mgr. Pallegoix, *Description du royaume Thai ou Siam*, Paris 1854.

7 Sir John Bowring, *The Kingdom and People of Siam*, London 1857.

dönmeden, kısaca şunu belirtelim ki *Nang Yai* maskeli olan *Khon* dansından öncedir, ancak bu ikisi arasında sıkı bir ilişki vardır. Gölge oyunu güneş batımından sonra oynanır buna *Nang Klang Keuen* denilir. Ama seyrek te olsa gündüz de oynandığı olur, buna *Nang Klang Wan* adı verilmiştir.⁸

Nang Yai oyun dağarının kaynakları eskiden *Ramakien* (*Ramayana*'nın Thai çeşitlemesi), Phra Maha Rajagru'nun ve Kral Narai'nin XVII. yüzyılda yazdığı *Samudakos*, *Aniruddha* coşumcu masallarıydı. Ancak bugüne dek *Ramakien* temel kaynak olarak önemini korudu. Cava ve Malay gölge oyununda çok oynanan *Mahabharata*, *Nang Yai*'de hiç ele alınmadı. Belki bu Krişna'ya bağlı inançların Thai edebiyat ve dramını hiç etkilememiş olmasıyla açıklanabilir. II. Rama'nın yazdığı coşumcu bir eser olan Inao'nın "Gölge Oyunu Oluntusu" nda öykünün kahramanı Inao ile arkadaşı Prasanta, öykünün kadın kahramanı Busba'ya, bir gölge oyunu gösterirler. Bunun öyküsü kendi aşkları ve serüvenleridir. Bunun adı bilinmeyen bir ressamın yaptığı tabloda da gösterilmektedir.⁹ Böylece tek bir durumda *Nang Yai*'de *Ramaiken* yerine bir dans dramı *Lakon* içinde *Nang Yai* oynanmaktadır. En çok oynanan oyun "Nagabas Savaşı" dır. Bu Tosakanth'ın oğlu Indrajit ile Pra Ram'ın kardeşi Pra Lak arasındaki savaştır. Nagabas tılsımlı yılanıdır. İlk savaşta Indrajit, Pra Lak'ı yenik düşürdükten sonra, bir dinsel tören düzenler, burada sihirli okunu zehirle güçlendirmek için yılanları çağırır. Tosakanth'ın gökbilgini kardeşi Pipaek iyi Pra Ram'm yanında yerini almak için kötücül kardeşinden ayrılır, kahramana oraya bir ayı göndermesini söyler. Çünkü ayı Indrajit'in kötü niyetli törenini durduracak tek hayvandır. Pra Ram'ın generallerinden maymun kral Jumpura-

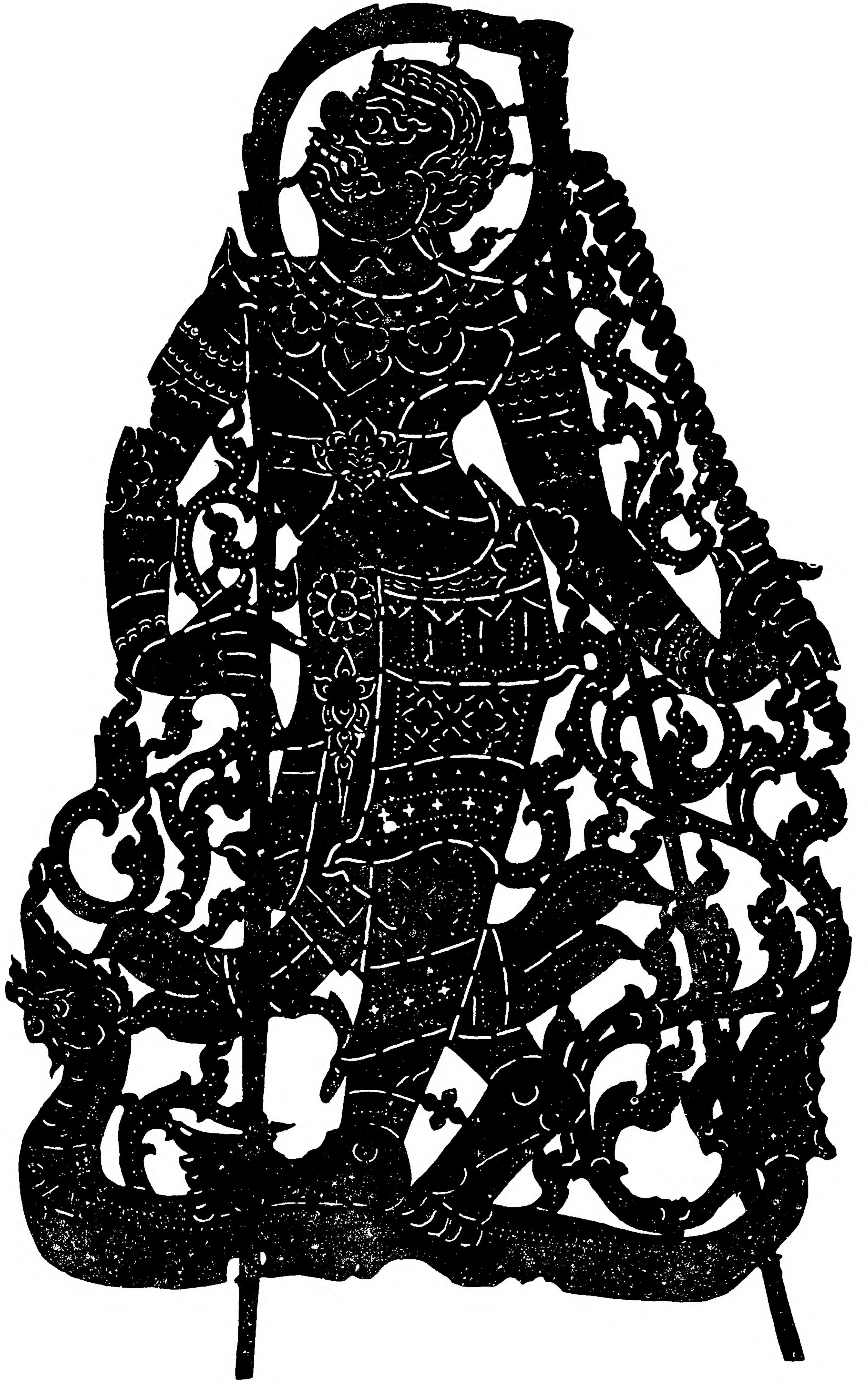
8 Nicolas, buna *Nang Ram* ya da *Rabam* diyor, gündüz oynamasının tasvirlerin renkli oluşunu da açıkladığını, burada *Ramayana*'dan eylem sahnelerine yer verilmediğini söylüyor, bunun *Khon* ile birlikte gösterildiğini yazıyor.

9 Bkz. Dhaninivat, *The Nang*, ss. 13-14 (tablonun bir fotoğrafı da verilmiştir).

vaj bu işi gönüllü üstlenir; ayı kılığına girer ve Indrajit'in törenini altüst eder. Çok öfkelenen Indrajit savaş alanına ikinci kez gelir. Çeşitli hilelerle Pra Lak'ı binbir yılan olan Nagabas ile vurur. Dolanarak Pra Lak'ı ve maymun komutanlar Hanuman Sugriva ve Ongkot'u tutsak alır ve maymun ordusunu yok ederler. Gene Pipaek'in öğüdü üzerine Pra Ram, Kuşlar Kralı Garuda'dan ve Tanrı Vişnu'dan yılanları kovmak için yardımlarını ister. Pra Lak ve ordusu kurtulur ve mutlulukla Pra Ram'a katılır.

Nang Yai tasvirlerinin altı türü vardır : (1) *Nang Fow* (ya da *Nang Wai*) — Bir metre boyunda olan bu tasvir yüzü üç çeyrek öne dönük ve tapınma duruşunda elleri öne kenetlenmiş ya da bir silâh tutan tek kişilidir; (2) *Nang Kanehjorn* (ya da *Nang Doern*) — Bir buçuk metre boyunda, yüzü üç çeyrek öne dönük, yürür durumda tek kişili tasvir; (3) *Nang Nga* — Bir buçuk metre boyunda, yüzü üç çeyrek öne dönük, uçar durumda tek kişili tasvir; (4) *Nan Muang* — İki metre boyunda, bir saray dekoru önünde bir ve daha çok kişili tasvir. Bunun alt türleri vardır : *Nang Plubpla*'da geride Rama'nın köşkü bulunur, *Nang Prasart Pood*, konuşan kişileri gösterir, *Nang Prasart Lom*'da sevişme sahnesi vardır; (5) *Nang Jub* — İki ya da daha çok kişi savaşını ya da birbirlerini yakalamaya çalışmalarını gösterir; söz gelimi Hanuman, Maiyarab ile savaşırken, ya da Beyaz Maymun, siyah Maymunu tutarken gösteren tasvirler gibi; (6) *Nang Bed-ta-led* (çeşitli — Önceki beşin dışında kalan, kaçmalar, izlemeler gibi çeşitli sahneleri ve eylemleri gösteren tasvirlerdir).

Nang Yai tasvirleri inek ya da su sığırı derisinden yapılır, yumuşatmak, kurutmak, yüzeyini düzeltip cilâlamak ve saydamlaştırma oldukça karışık işlemlerdir. Siyah renk Hindistan cevizi kabuğunu ateşe tutarak, kaynamış pirinç suyu ile yapılır ve bu deriye sürülür. Saydam olacak yerlerde boya kazınır. Beyaz etkisi için buraları oyulur; söz gelimi kadınların yüzleri gibi. Renk de sürülür; bunlar kırmızı, kahverengi ve yeşildir. Tan-



Ravana'nın kardeşi Kumbhakan (Thailand)

rılar, kahramanlar ve *rishi*'ler [= çilekeşler] gibi kutsal tasvirler altın yaldız varaklariyle bezenir.¹⁰ Renkler çeşitli karakterlere göre değişir. Söz gelimi Vişnu ve Rama yeşil, Laksamana altın yaldızlı, Sugriva kırmızı, Hanuman beyaz, Ravana kimi yeşil kimi altın yaldızlı vb.

Nang Yai genellikle açık havada gösterilir. Perde 6 metreye 16 metredir,¹¹ saydam olan ve tasvirlerin görüldüğü içerdeki perde 8 metredir, kıyıları kırmızıdır. Bu, renkli bayraklar ve tavus kuşu tüyleri ile süslüdür, bambu çubuğun çerçevesine yerleştirilmiştir. Dansçılar için yerden yüksek bir seki vardır, arkada bir meşale ya da günümüzde elektrik lambaları vardır; ön perdeye ışıkları yansıtmaq için geride beyaz yuvarlak bir gerelti konulur. Perdenin iki yanında giriş ve çıkışlar için perdeli kapılar vardır. Bunlar gölge oyunu ile birlikte değiştire değiştire oynanan *Khon* ve *Lakon* dansçıları içindir.

Öteki gölge oyunlarından değişik olarak *Nang Yai* tasvirleri sahne gerisinden tek bir oynatıcı eliyle gösterilmez. Müzik ve anlatı eşliğinde *Khon* gibi adımlarla daseden dansçılar elinde tutar, perdenin gerisinde ve önünde gösterirler. Her karakterin kendi dans tartımı ve üslubu vardır. *Pra* [Erkek] ve *Nang* [Kadın] incedir; *Yaksa* [Şeytan] yeğın ve yırtıcı; *Ling* [Mayınun] canlı, devingendir. *Nang Yai*'nin sanat değeri yalnız çok güzel işlenmiş bir sanat eseri olan tasvirler kadar, oynatıcıların dansları ile, dramatik anlatı ve nüktelerdedir. Özellikle çarpışma sahnelerinde, seyirci iki çatışmayı bir arada görür : Yukarı düzeyde tasvirler, aşağıda dansçılar. Böylece seyircinin alacağı tad iki katlıdır.

Nang Yai'de anlatı, şarkı ve dansa eşlik eden beş çalgı vardır : *Pi Klang* (orta boy zurna) bir çift *Ching* (küçük ziller), iki çift *Klong Ting* (küçük davul), bir *Krong* (bambu vurma çalgısı) bir Tapone (iki yanlı davul). Daha sonra tam bir *Pipad* çalgı takımı katıldı.



Nang Talung tasviri.

¹⁰ Nicolas çeşitli renklerin nasıl elde edildiğini açıklıyor.

¹¹ Nicolas'a göre 14 metreye 4 ya da 6 metredir.

Bunda *Ranad Ek* (baş ksilofon), *Ranad Toom* (yumuşak tonlu ksilofon), *Kong Wong Yai* (büyük yuvarlak gonglar), *Kong Wong Lek* (küçük yuvarlak gong), *Kong Mong* (büyük gong), *Ching, Tapone, Klong Lek* (küçük davullar), *Klong Tad* (kös), kimi de savaş ezgileri için *Klong Kaek* (Malay davulu).

Khon'da iki tür şarkı vardır. Biri *Pak* denilen şiirsel anlatı; burada eşlik koro her dizenin sonunda "Poey" diye bağırır. Dört davul vuruşundan sonra, bir kişinin ya da sahnenin tanıtılmasında görülür. Öteki ise iki ve daha çok baş karakterler arasında şiir nesirle konuşmalarda. Buna *Jenraja* denilir. Anlatı *Kam Pak* denilen *Ramakien*'in edebi metnini çok yakından izler. Ancak *Jenraja*'yı hazır cevaplıkta birbiriyle yarışan anlatıcılar ağzında doğmaca yaratırlar. Seyircinin de en çok sevdiği budur.

Thailand'ın ikinci gölge oyunu türü *Nang Talung*'un adını Pattalung'dan aldığı ve bu bölgedeki Kuan Prao adındaki köyden çıktığını, ancak gene güneyde Nakorn Srithammaraj'ın sonradan daha önem kazandığını öğreniyoruz. Pattalung'da buna *Nang knan* denmektedir. Bunun tarihini kesin saptamak güçtür. Çin'den gelmiş olabilir mi? Çin gölge oyununun Taksin çağında Dhonburi de oynatıldığını gösteren belgeler vardır.¹² Malezya'dan da gelmiş olabilir.

Nang Talung teriminin kökeni olan Pattalung'un kısaltılmışı olabileceği, aslında halk arasında *Nang Kalung* denildiği ileri sürülmektedir. Aynı nedenle Kambodya'nınkinin de *Nang Kalung* diye söylenmesinin doğru olacağı ileri sürülüyor.¹³

Nang Talung özellikle güney Thailand'ın kırsal bölgelerinde yaygındır. Günümüzde önemini yitirmesine rağmen

12 Michael Smithies - Euayporn Kerdehouay, "Nang Talung : The Shadow Theatre of Southern Thailand", *The Journal of the Siam Society*, LIII/1 (1965), s. 130.

13 Prens Dhaninivat, "Notes : Nang Talung", *Journal of Siam Society*, XLVII/2 (1959), s. 181.

men gene de 200 dolaylarında *Nang Talung* topluluğu güney bölgesinde etkinliğini sürdürmektedir. Güneyde yoğunlaştığı eyaletler Songkla, Nakorn Sri Tamamraj, Trang ve Pattalung'dur. Yalnız Sangkla'da 38 topluluk vardır.

Nang Talung'un gündüz de oynatıldığı olur, ancak yaygın olan gece oynatılmasıdır. Oynatma kulübesi yerden iki metre yüksekte dört kazık üzerine kurulur. İçinin yüzölçümü 4 - 6 metre karedir. Perdenin boyutları, 1,5 - 2 metreye 3 metredir. Perdenin dibinde destek çubuklarını saptamak için bir muz ağacı kütüğü bulunur. Bir oynatıcının [*Nai Nang*] 150 - 200 tasviri bulunursa da, bir temsilde ancak bunlardan 40 - 50 tanesi gösterilir. Oyunun açık saçı olmasına rağmen, seyirciler arasında çocuk ve kadınlar çoğunluktadır.

Tasvirler buzağ derisinden yapılır. Suya konulur ve *poon kao* [kireç] sürülür. Bir kaç gün suda kalır, deri genişler ve yumuşar. Tüyleri kazınır, gerilir ve kurutulur. Gündüz temsillerinde daha kalın deriden tasvirler kullanılır. 1975 Haziranında Bangkok'ta bulunurken bir tapınağın avlusunda *Nang Talung* tasvirlerini yapan bir sanatçıyı uzun uzun seyrettim, fotoğraflarını çektim ve iki de tasvir satın aldım. Bir tahta kütük üzerinde deriyi bıçak ve küskülerle oyuyordu. *Nang Talung* tasvirlerinin yanısıra süs için *Nang Yai* tasvirlerinin çok küçültülmüş boylarda olanlarını da yapıp satıyordu; aslında bunlardan her yerde bulabileceğim halde iki tasvir de bu türden aldım.

Nang Talung tasvirlerinin yalnız bir kolları oynar, omuz, dirsek ve bilekten eklemlidir. Oynamayan öteki elinde *kris* ya da başka bir silâh tutmaktadır. Kimi tasvirlerin alt çenesi de oynar. Güldürücü kişilerin iki oynayan eli vardır; ayrıca *phallus*'u da oynatılabilir.¹⁴ Bunlar çilekeşin öğrencisi, büyü sanatlarından anlayan ve

14 Smithies-Kerdehouay, bu güldürücü kişilerden en bilinenlerinin adlarının *ai muang*, *ai ton*, *ai noo nooi*, *ai teng*, *ai klang* olduğunu belirtiyorlar.



Bangkok'da bir tasvir yapımı (Foto : Metin And)

uçabilen kişilerdir. Genellikle bir kahramanın hizmetindedirler. Ayrıca oynatıldığı bölgenin yerel kişilerini de alaya alırlar. Perdede öteki tasvirlerle göre daha çok kalırlar. Temsil başlamadan, öndeyişte üç tasvir gelir sırayla. Önce *rishi* gelir, *nai nang*'ın korunması için dua eder. Sonra Pra Isuan ya da Siva gelir, bunu taçsız bir genç prens izler (*roop naa bot*), tanrılara, koruyucu meleklerle, ev ruhlarına, evin sahibine, polise vb. saygıda bulunur. Ayrıca seyirciye teşekkür eder, herkese mutluluk, sağlık diler; bunu dördüncü bir kişi izler, bu ya güldürücü *tao talok* ya da bir başka çilekeştir; oyunun adını bildirir.

Güldürü, öteki gölge oyunlarında gördüğümüz gibi *Nang Talung*'da da önemli bir yer tutar. Güldürücü karakterler arasında kimi *Kru* (*Guru*) olarak büyük saygı görür, ev tasvirlerine kutsal nesneler gibi tapınılır. Öteki karakterler, krallar, kraliçeler, prensler, prensesler, devler Orta Thai ağzı, güldürücü tasvirler ise hep güney bölgesinin yörel ağzıyla konuşulur. Bunların sözlerinin içeriği hep açık saçık, kaba nüktelerdir : Seks, benzekler, siyasal ve toplumsal taşlamalar gibi. Halk bu sahneleri çok sever. Her güldürücü tipin belirgin nite-

likleri, özellikleri vardır. Söz gelimi Nai Sri Kaev'in görünümü iri, siyah renkte, başı dazlak, kocaman karnı ve bir de ensesinde büyük bir kambur vardır. Giyinişi siyah, beyaz Joşg Krabane denilen bir çakşır, gövdesi çıplak, bir omuzuna attığı uzun bir atkı bulunur, silâhı yoktur. Karakteri dürüst, yiğit, öteki güldürücü karakterlere ahlâk dersi verir, hasımlarına tos vurur. Ağır ve akli başında hareketleri vardır. Sesi açık seçik, belirgindir. Bu karakterin Songkla eyaletinde Ra-node adında bir köyden çıktığı, çünkü bu köy halkının kişiliğinin buna benzediği sanılmaktadır.

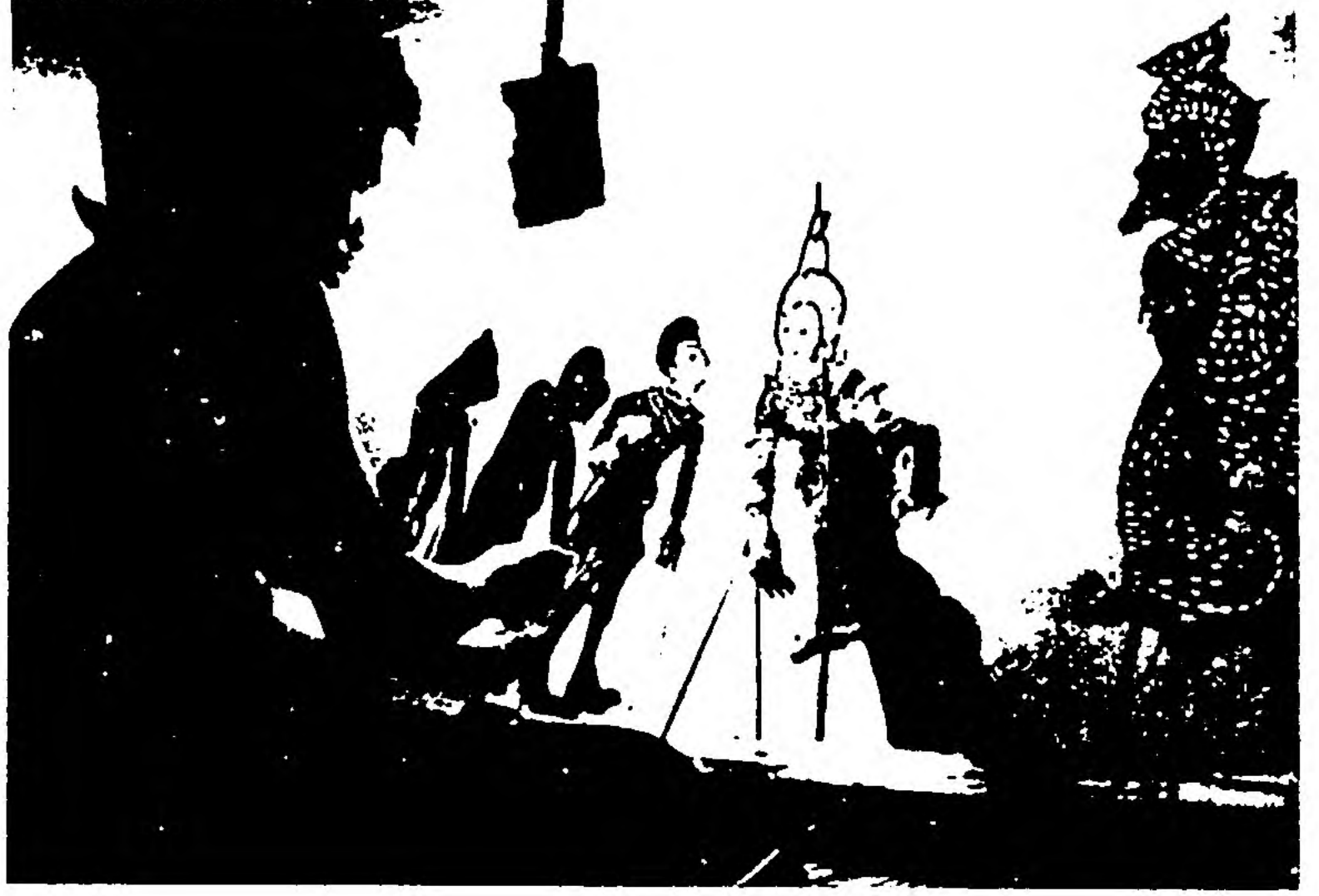
Bir başka güldürücü kişilik Nai Teng ise uzun, ince bedeninin üstü daha uzun esmer, büyük ağızlı, gözlerinin akı iri, alını geri çekik, kıvrıkcık saçlı, kuş gibi yüzü, eğri büğrü parmakları vardır; sağ elinde yalnız bir parmak bulunur, sol elinde baş ve işaret parmağı içeri kıvrıktır. Damalı bir *sarong* giyer, uzun bir atkı beline sarılır, gömleği ve silâhı yoktur. Gülünçtür, çok kolay güler, korkusuzdur, dostlarıyla alay etmesini sever, eleştirilince çok ağır kızmaya başlar, kimi kez zekidir, hazır cevaptır. Konuşması gülerek, ağır, belirsiz, kekememsi, dobra dobradır. Bunlardan başka Nai Tod Yon, Nai Noo Nui, Nai Kwan Muang, Nai Smor vb. gibi çeşitli güldürücü tipler vardır.

Nang Talung'un oyunları daha çok dinsel vesilelerde *Ramakien*'den kötülük ile iyiliğin çatışmasına dayanan oluntular oynanır. Günümüzde *Ramakien* yalnız Tanrılara şükran töreni olan *Kae Bon* töreninde oynanır. Burada *Chao Boot Chao Rop* (Rama'nın Oğulları) bölümü oynanır, burada bir ağacı bir okla biçmek, Tanrılara adakların yerine getirilmesini simgelemektedir. Bundan başka Budha'nın çeşitli yaşamlarıyla ilgili Budhacı *Jataka* masalları ve çeşitli romanlardan filmlerden konular uyarlanır. Ekonomi, siyaset, toplumsal sorunlar gibi güncel konulara da yer verilir.¹⁵



İki *Nang Talung* tasviri.

15 Smithies-Kerdehouay, "Bir Dünya Savaşından Serüvenler" ve "Cennet sandıkta, cehennem kalbtedir" başlıklı iki *Nang Talung* oyununun ayrıntılı özetini vermektedir.



Perde gerisinden bir nang talung gösterisi

Songkla'da iki öğretim kurumu biri Sri Nakarintra-wirote Üniversitesi, öteki Eğitim Yüksek Okulu *Nang Talung* üzerine araştırma yapmakta, malzeme ve tasvir toplamakta, ayrıca yıllık şenlikler, seminerler düzenlemektedirler.

Kambodya'ya gelince bu ülkenin gölge oyunu tasvirlerini görmediğim gibi, ayrıca bu konuda yetkili kişilerle de ilişki kuramadığım için aşağıdaki bilgiler sayıca az olan bir iki inceleme yazısına dayanmaktadır.¹⁶

Kambodya'da gölge oyununun Khmer İmparatorluğunun Angkor döneminden (İ.S. 802 - 1432) beri

16 Bkz. Henri Marchal, "Théâtre d'Ombres à Siemreap". *Bulletin de la Société Indo-chinoises de Saigon* XXXIII/3 (1958), ss. 1-10; Dato Haji Hubin Sheppard, "The Khmer Shadow Play and its link, with Ancient India", *Journal of the Malayan Branch, Royal Asiatic Society*, XLI/I (1968), ss. 199-204; O.C. Gangoly, "Shadow Play in Cambodia", *India Antiqua Suparna. Commemorative Volume in Honour of J. Ph. Vogel*, Leiden, 1947; Jacques Brunet, "Nang Sbek, Danced Shadow Theatre of Cambodia", *International Institute for Comparative Music Studies and Documentation Publication*, Berlin 1969.

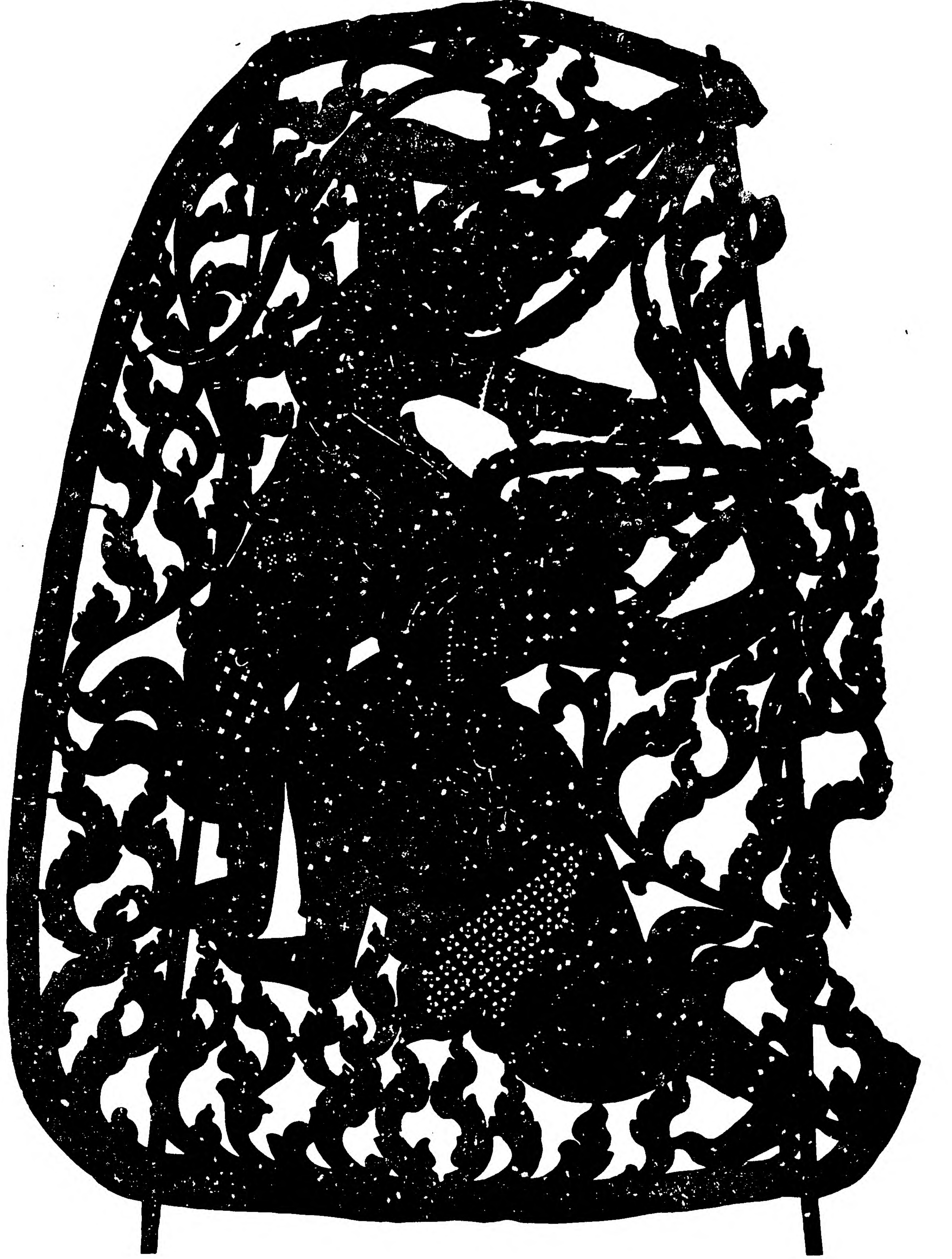
var olduğu sanılmaktadır; belki daha da erken bir tarihte. Bugün de Kambodya'nın kuzeyinde iki yerde, Siem Reap'ın yakında Ta Phool ile Battambang'da yaşamaktadır.

Kambodya'nın *Nang Sebek*'i [ya da *Sebek Thom*] adı büyük deri tasvir anlamındadır. Bunlar Thai *Nang Yai* tasvirleri gibi ikili, üçlü kişilerden oluşan karmaşık resimlerdir. Bunlar ya dingin ya da çatışma durumunda gösterilir. Çok ustalıkla oyularak yapılmış sanat eserleridir. Her tasvirin iki bambu tutamağı vardır, bu tutamaklardan oynatıcı tutar. Bunların büyükleri 1 metre yirmi santim boyundadır, ağırlığı da yaklaşık 15 kilodur. Tek kişili olanları da vardır, ama bunlar da hareket etmezler. En çok saygı duyulan Maha Risi'dir, temsilden önce onun tasviri önünde tütsü yakılır. *Nang Sbek* açıkta oynatılır. Perdesi beyaz pamukludan olup altı metre boyunda ve 2,40 metre yüksekliğindedir. Perdenin tabanı yerden 90 santim yüksekliğindedir; bu aralık koyu renk bezle örtülür. Işık kaynağı hindistan cevizi kabukları yakılarak sağlanır; bunlar bambudan bir düzlük üzerinde perdenin üç metreden biraz daha uzaklıkta bulunur. Her bir *Nang Sbek* tasvirini bir kişi başının üzerinde tutar. Oynatıcı bunları perdenin önüne getirerek burada oynatabilir. *Kru* (Khmer'de *Guru* karşılığı) bunların kimi hikâyeyi anlatır, kimi de kişilerin konuşmalarını. Karakterin tasviri yer değiştirir *Kru* da yer değiştirerek onu izler. *Kru* hikâyeyi anlatırken ya da tasviri konuştururken, ilgili tasvir kımıltısız tutulur, onun sözü bitince tasviri oynatan tuttuğu tasvirle birlikte dansetmeye başlar.

Nang Sbek'in orkestrası on Khmer çalgısından oluşur. Perdenin önünde ve yakında bulunurlar, çalgıcılar yere otururlar. Bu üç davul, üç ksilofon (*Roneath*), iki büyük gong (*Kong*) iki Khmer zurnası (*Sralai*) ve bir çift küçük prinç zil (*Ching*)'ten oluşur. *Nang Sbek* ile yalnız *Ramayana* gösterilir. *Nang Sbek* yalnızca dinsel yapılara yakın yerlerde ya da Khmer kralının sarayının topraklarında oynatılır. Temsiller dinsel ya saraya değin



Nang Sbek'te uçuş hareketi.
(Kambodya)



LAKSAMANA ve INDRAJIT Dövüşüyor
(Kambodya - nang sbek)

vesilelerde, ya da salgın hastalıklar gibi korkunç afetlerde oynanır. *Nang Sbek* temsili için iki *Kru*, yakın zamana kadar oniki oynatıcı ve on çalgıcından oluşan yirmi dört kişilik bir takımı gerektirir.

Kambodya'da bir tek gölge oyunu oynatan topluluk bulunuyordu. Bu Battambang'da bir halk topluluğu olup, Budhacı bir *wat*'ın [= tapınak] desteğindeydi. Sanatçı-

lar çok yaşlıydı, onlar ölünce Kambodya'da bu sanat da onlarla birlikte ölecektir.¹⁷

Tıpkı Thailand'ın *Nang Talung*'u gibi Kambodya'nın da küçük boy *Nang Kalung* ya da *Nang Trolung*'u vardır.¹⁸ Bunlar *Nang Sbek*'ten değişik olarak tek ve hareketli tasvirlerdir, boyları da küçüktür, 60 santimden daha kısa, her iki kolu da omuzdan ve dirsekten eklemlidir. Karakterler *Ramayana*'dan alındıkları için *Nang Sbek*'e benzerler, yalnız onlardan daha küçük olarak. Öteki Güney Doğu ülkelerinde olduğu gibi burada da güldürücü kişiler vardır, Khmer'deki kaba görünüşlü Thlok gibi. Bu güldürücü kişiler ya Rama'ya ya da Rawana'ya bağlıdır onlardan birine hizmet ederler. Söz gelimi Kheeyou ve Knau Rama'nın, Pok ve Poi Rawana'nın hizmetindedir. Şişman karınlı, tembel fakat iyi kalbli olanı A Krapaung Rama'ya bağlıdır. Ağzı timsahıne benzeyen, düzenbaz ve kötü olan A Kropeau ise Rawana'ya, A-Toong, A-Tang ve A Keong ise Maha Risi'ye bağlıdır. Bunlar hep aynı tasvirler olup çeşitli oluntularda oynatıcı bunları değişik adlarla perdeye sürer.

Nang Trolung geçici kurulan tahta bir oynatma kulübesinde oynatılır, yerden yüksekliği 120 santimdir, perdesi beyaz pamukludur. Perdenin boyu 3 metreye, 1,20 metredir. Eskiden ışık kaynağı olarak bir kab içinde hindistan cevizi yağı pamuklu bir fitille yakılarak sağlanırken, şimdi çeşitli lambalar kullanılmaktadır. *Nang Trolung*'un öykülerini perde gerisinden beş oynatıcı okur, başları *Kru* ortada oturur. Bir kadın yardımcı da kimi kez Sita gibi kadın hareketleri konuşturmak için bulunur. *Nang Trolung* orkestrasında altı çalgı bulunur, bunlar oynatıcıların yanında bulunur. Bu çalgılar üç davul, bir ksilofon, bir gong ve bir khmer zurnası, buna bir çift küçük zil (*Ching*) de katılabilir. *Nang Trolung* ile



Uçan Prens (Kambodya)



Dişi Raksasa
(Kambodya)

17 Brandon, s. 60.

18 *Nang Kalung* ile *Nang Trolung*'dan hangisinin doğru olduğu tartışmalıdır. Ancak *Nong Trolung* daha doğru olmalı çünkü *Trolung* adında bir kent vardır, oyunun buradan çıktığı sanılmaktadır. Bkz. Sheppard, 199.



Prenses (Kambodya)



Erkek raksasa
(Kambodya)

çoğunlukla *Ramayana* oynanmakla birlikte, Khmer'in tarihine, aşk serüvenlerine de yer verilir. En bilinenleri *Ling Thong*, *Champa Thong*, *Preah Chinnavong* ve *Preah Leak Sinavong*'dur. Bunlar eski Khmer krallarının adlarıdır. Bu hikâyelerde gene *Ramayana*'daki tasvirler kullanılır, yalnız adları değişir. Söz gelimi Rama, Khmer Kralı olur.

Nang Trolung, *Nang Sbek*'e göre daha çok halk arasında yaygındır, tapınakların duvarları içinde oynandığı gibi köylerde, ya da evlerin yakınında oynanabilir. Dinsel ve cenaze törenlerinde olduğu gibi din dışı vesilelerde de gösterilir. Tıpkı Giriş bölümünde *Nang Talung* için söylediğimiz gibi, burada da önce bir önoyun vardır. Burada Maha Risi biri beyaz öteki siyah iki maymunla çıkar, iki maymun savaşır, beyaz siyahı yenik düşürür ve tutsak olarak Maha Risi'ye sunar.

Khmer gölge oyununun her iki türünde de oynatıcı *Kru* turuncu renkte *Sampot* denilen belden dizlerin biraz aşağısına inen bir giysi, beyaz gömlek, beyaz yelek giyer.

Kimi incelemeciler *Nang Sbek*'in Endonezya'dan değil de Hindistan'dan gelmiş olabileceğini ileri sürmektedir. İlk Kmer (en eski adıyla Funan) kralı Kaundinya adında bir Brahman'dı, deniz yoluyla Hindistan'dan gelip Khmer kraliçesi ile evlenmiştir. Bu İ.S. I. yüzyılda olmuştu. XVI. yüzyılda ise deniz kıyısında Chenla burayı ele geçirerek Hindu imparatorluğu yaptı. Hindistan'la çok sıkı bağlar kuruldu. Aynı görüşe bakılırsa Khmer gölge oyunu buradan Malezya'ya geçmiştir. Bunlara Thai görünüşü verilmesi ise XIX. yüzyılda olmuştur.¹⁹

Nang Trolung çubuklarla oynatılır, konuları yörel folklordan, halk masallarından alınır. Ayrıca dekor, hayvan, ev, kaya, ağaç tasvirleri de vardır. Budhacı söylenceler ve ayrıca Kambodya'daki *Ramayana*'dan (ki buna *Ream Ker* denilir) yararlanılır. Oyun sırasında halkı güldürmek için doğmaca nüktelere de başvurulur.

19 Bu konuda bkz. Sheppard, s. 203-204.

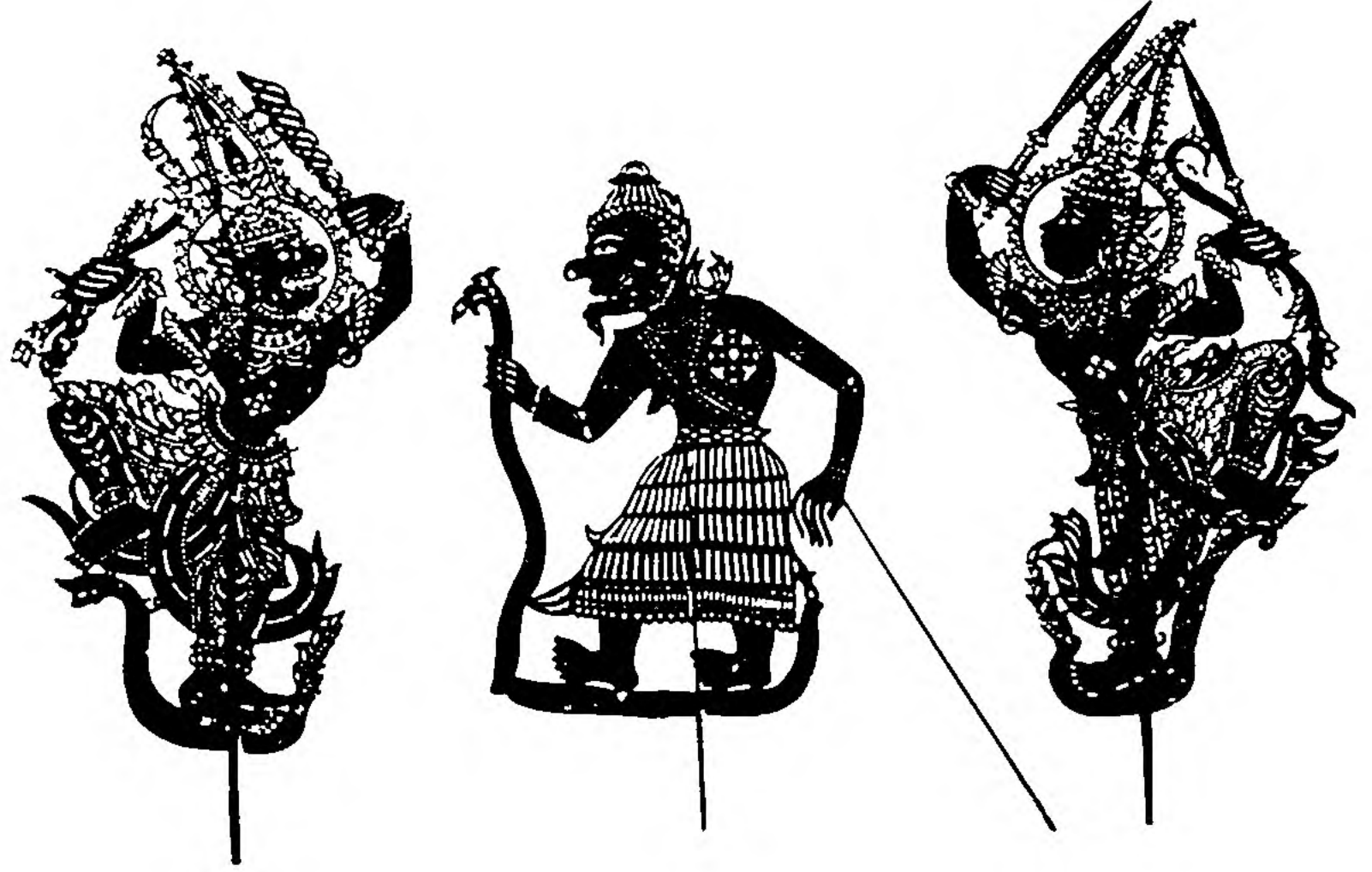


Malezya tasvirleri

Tasvirler manda ya da su sığırının derisinden yapılır, kurutulup, sepillendikten sonra, üzerine bir kalıp konularak çizilir ve kesilir. Özellikle kadın tasvirlerinde bedenin çıplak olan yerleri oyulur, böylece deride oyuk olan yerler perdede beyaz ten gibi durur. Zımbalayarak da süsler yapılır. Eklem yerleri bir iple birbirlerine takılır. Belli başlı kişiler kahraman, prens ya da yarı tanrıdır, kadın kahraman ya da prenses, sonra çilekeş *rishi*, *Yeak*'lar, canavarlar, devler, maymunlar, şeytanlar, *aspra*'lar, savaşçılar, hizmetçiler vb.

3. Malezya Gölge Oyunu

Bu bölümün yazılmasında konunun en yetkili kişisinden yararlandım. Gerçekten de Tokyo'daki Uluslararası Asya Gölge Oyunu Semineri'nde tanıştığım, Tokyo'dan da Bangkok'a birlikte uçtuğum Kuala Lumpur'da Universiti Kebangsaan Malaysia öğretim üyesi Profesörü P.L. Amin Sweeney günümüzde Malezya gölge oyununda en büyük yetkilidir. Gerek seminerdeki tartışmalarda ve onun gösterisini seyrederken, gerek özel söyleşilerimizde, gerekse de bu kitabın Giriş bölümünde sık sık andığım ve Kaynakça'da da adları gösterilen iki kitabı ve seminere sunduğu bildirisinden geniş ölçüde



Malezya tasvirleri

yararlandım, konuyu yeterince tanıdım. Sweeney'nin *The Ramayana and The Malay Shadow-Play* 464 sayfa tutan dev araştırması köy köy dolaşarak, *dalang*'larla uzun süre kalarak, onların temsillerini ses kaydına alarak hazırlanmış bu konuda son söz sayılabilecek örnek bilimsel bir eserdir.

Malay gölge oyununun iki türü Kuzey Malaya ve Güney Thailand'da bulunmaktadır : *Wayang Siam* ve *Wayang Cava*.¹ Adlarına rağmen her ikisi de Malay türleridir. Bu ikisinden en yaygını ve bilineni *Wayang*

1 Profesör Sweeney kitabının başında Malaya ve Malay konuşulan Güney Thailand'da dört tür olduğunu belirtiyor : *Wayang Siam*, *Wayang Cava*, *Wayang Godek* ve *Wayang Kulit Cava*. Bunlardan *Wayang Godek* yalnız Thai dilinde konuşanlarca ve Thailand'lıların oynattığı ve seyrettiği Kelantan ve Güney Thailand'da görülen *Nang Ta'ung*'dur. *Wayang Kulit Cava* ise Batı Zahore ve Selangor'da oynatılan ve Cava'dan göç edenlerin getirdiği ve onların dilinde olan *Wayang Purwa*'dır. Böylece Malay'a özgü iki tür kalmaktadır. Cuisinier ise şu bilgiyi vermektedir : Üç çeşit *wayang* vardır : *wayang Cava*, *wayang melayu* ve *wayang siam*. İlk ikisi Cava'nın *wayang kulit*'inin bir uyarlamasıdır. Ancak kullanılan dil Cava dilindedir; müzik te değişiktir. Teknik

Siam'dır. Kelantan eyaleti *Wayang Siam*'ın görüldüğü gölge oyunu olup, burada bu türü üçyüz *dalang* oynatmaktadır. *Wayang Cava* ise artık pek gözükmemektedir; unutulmuştur. İkisi de teknik bakımdan birbirlerine tıpatıp benzerlerse de, oyun dağarı, tasvirlerin görünümü ve müzik bakımından birbirlerinden ayrılırlar. *Wayang Cava*'da, Cava etkisi görülür. Ancak Malay *wayang*'ı daha çok Thai ve Kambodya'nın küçük tasvirli gölge oyununa yakındır. Oynatma kulübesi (*panggung*) Bali'dekine benzer. Perde (*kelir*) aşağısından seyirciye doğru eğiktir; Bali'deki gibi. Ayrıca *wayang*, *dalang*, *panggung* ve *kelir* gibi terimler de Cava ile ortaktır. Ancak buradan Malay gölge oyununun Cava kökenli olduğu söylene-
mez.

Giriş bölümünde de açıkladığımız gibi *dalang*'ın gölge oyunu oynatmak dışında büyüsel bir takım işlevle-

çok yakındır; tasvirler de büyük benzerlik gösterir. *Wayang cava* ile *wayang melayu* arasındaki en önemli ayrım ise birincinin iki oynayan kolu bulunması ve aşırı ölçüde stilize oluşudur; ikincisinin ise yalnız tek kolu oynar; daha az stilize'dir. Buradan *wayang cava*'nın Malay Yarımadasına daha geç geldiğini (XVIII. yüzyıldan sonra) gösterir, *wayang melayu*'da figürler daha eski Cava, belki İslam öncesindendir. *Wayang kulit* dağarındaki *Mahabharata* ve *Ramayana* oyunlarından başka *Panji* oyunları ve *Emir Hamza* gibi İslam kökenli oyunlar da gösterilir. Üçüncü tür olan *wayang siam*'a gelince bununla Cava kökenli gölge oyunu ile *Ramayana*'nın Thai çeşitlemesi oynatılmaktadır. Tasvirler çok güzel işlenmiştir, Thai *khon* dansçıları gösteren tasvirlerdir. Ancak kullanılan dil Malay'dır. Bkz. Cuisinier, ss. 45-50. Bir başka incelemeci ise şu bilgiyi veriyor: *Wayang siam*'da Thai ile Malay tiyatro türlerinin karışımı özellikle Thai-Maleya sınırı boyunca görülen bir türdür. Buranın halkı birbirine karışmıştır. Söz gelimi Malay gölge oyunu temsili *dalang*'ın tanrılara iki yakarışıyla başlar. Bunlardan biri Malay dilinde, öteki Thai dilindedir. Bunun gibi Thai çalgılarından armut biçimindeki davul ile, ziller de kullanılır; *Game!an* orkestrası yerine. Bkz. Anker Rentse, "The Kelantan Shadow-play", *Journal of the Royal Asiatic Society Malayan Branch*, 14: 287 Aralık 1936.

- 2 Hint gölge oyununda ise tasvirlerde Ravana on başı ile de gösterilir.



Raja Bali'nin oğulları.



Seri Rama'nın savaşçıları.



Malezya tasvirleri.
(Solda Çinli, sağda
zenci)



Malezya kaba prens
tasvirleri.

ri de vardır. Sanatlarını bir, ama çoğunlukla birkaç öğretmene çıraklık ederek öğrenirler. Ya da babadan oğula geçebilir. Kişileri *dalang* olmaya yönelten çeşitli itki-ler vardır. Fakat en önemlisi *wayang* seyrederken, bun-
dan yoğun bir tad alması ve bir de oynatmak için *angin*'i ol-
masıdır. *Angin* sözlük anlamı 'rüzgâr' olmakla birlikte
burada büyük eğilim ve yetenek gösterme, orkestranın
tartımına uygun oynatma duyarlılığı ve oyun karakter-
leriyle yoğun bir biçimde özdeşleşebilme yeteneğidir. Bu
angin'i denetlemeyen kişi tamamen kendinden geçer, bu
da Giriş bölümünde sözünü ettiğimiz *berjamu* ritüelinde
gereklidir. *Dalang* perdeden bir kol boyu geridedir, ışık
kaynağı *dalang*'ın alnı düzeyindedir. Perdenin dibinde
birbirine koşut iki muz ağacı kütüğü bulunur, kımıl-da-
mayan tasvirler buna saplanır. Tasvirin yalnız üst ucu
perdeye değer, bu da tasvire belli belirsiz bir görünüm
verir. Muz kütüklerinin iki en ucuna hemen kullanılma-
yacak tasvirler saplanır, iyiler ya da üstün gelenler *da-
lang*'ın sağında, kötüler ve yenik düşenler solunda bulu-
nur. *Dalang*'ın gerisinde çalgı takımı bulunur, bunun
sayısı 9 ile 12 arasında değişir.

Malay tasvirleri baş erkek karakterin başlarındaki
sivri tepeli taçları bakımından bir Thai etkisini düşün-
dürürse de daha yakından incelendiğinde bunun gerçek-
te böyle olmadığı anlaşılır. Tasvirlerin erkekleri yüzleri
profilden, omuz ve gövdelerinin üstü ise öndendir. Ka-
dınlar da böyledir yalnız *Nang Talung*'daki kadınlarla,
bir iki *Wayang Siam* tasvirinde kadınların yüzü önden-
dir. Tasvirler görünüşleri ve karakterlerin niteliklerine
göre birkaç türe ayrılır : İncelmiş prensler ve gelenek-
sel ince yarı tanrılar; kadınlar; geleneksel devler (*rak-
sasa*) ve kaba yarı tanrılar : maymunlar; bilgeler; kaba
prensler; devletin kaba prenslerin subayları (*patih*) ve
Cava türü yarı tanrılar. İncelmiş tipler yüz özelliklerin-
den anlaşılır : Ağız ve burun küçük ve biçimlidir; bu-
run ve alın hafif geriye çekiktir. Gözler dardır, yukarıya
çekiktir, bu özellikler Malay güzellik anlayışına uygun
düşer. Çoğu kez elinde bir yay, ya da bir kılıç bulunur.
Şimdi yapılan prens tasvirleri, Malay ulusal giysisi



Malezya kadın tasvirleri (soldan sağa çağdaşlaşıyor)

içindedir, süsleri de gelenekselden uzaktır. Ayaklar çoğunlukla birbirine yakındır, kimi ise atlayacak gibidir, Prensler çoğunlukla bir yılanın üzerinde dururlar.

İncelmiş kadın tasvirleri de erkeklere benzerlik gösterirler. Eski tasvirlerle yeniler arasında değişiklikler vardır. Kimi kez çirkin hizmetçi kızlar da güldürücü sahneler için kullanılır. Yukarıda da belirtildiği gibi kimi kadın tasvirlerinin yüzleri öndendir. Çin tasvirleri gibi yüz çizgilerinin iyi görünmesi için deri oyulmuştur.

Geleneksel dev tiplerinin başlarında sivri tepeli taç vardır, Thai tasvirleri gibi küt burunludur. Sol omuzlar



Seri Rama savaşçıları.



Seri Rama'nın hasmı
Bata Mahraja Inde
Indera.



Pak Dogol,

daha uzundur. Maymun tasvirlerinin de başında ya sivri tepeli taç ya da sivri külah olur. Bilge ya da çilekeş de uzun sakalı ve çıkık sırtı ve dayandığı uzun sopası ile Thai tasvirlerini andırır. Kaba prens ve yarı tanrılarda Cava tasvirlerine benzerlik görülür.

İki yüz, üç yüz tasvir takımı içinde, otuz kadarı değişmez. Kimini olağandışı bir özelliğinden kolayca tanıyabiliriz. Söz gelimi Hanuman Ikan, balık kuyruğu olan bir maymundur. Bir iki dekor parçası da vardır : Söz gelimi saray, kabul salonu ve ağaçlar gibi. En ilginç ise *pohon beringin* (banyan ağacı)'dır. Bizim göstermelik gibidir. Kimi dağ, kimi ağaç kimi mağara yerine geçer. Ritüel anlamı olmakla birlikte Cava'nın *gunungan* ya da *kayon*'u kadar önemli değildir. Ayrıca bir takım donatım tasvirleri vardır : Kapaklı sahan, *kris*, mektup kılıç gibi. *Dalang*'ların çoğunluğu kendi tasvirlerini yaparlar, kimi de satın alır. En uygun deri inek derisidir. Küçük tasvirler için keçi derisi kullanıldığı da olur. Kalın olduğu için su sığırı derisi az kullanılır. Günümüzde plastik tabakalardan ya da röntgen filmlerinden de tasvir yapılmaktadır.

Deri önce kan ve yağdan arınır, sonra bir çerçeveye gerilir ve birkaç gün güneşte kurutulur. Tüyler kazınır, deri düzeltilir. Tasvirin dış çizgileri belirtilir, kesilir. Delikler ve oymalar için çeşitli sivri, keskin bıçaklar, küsküler kullanılır. Sonra da bambu ya da tahtadan oynatma çubukları kalır. Eklemler küçük bir deri parçası ile ya da sicimle deliklerden birbirine takılıp iki ucundan düğümlenir. Soytarıların ve bilgelerin alt çeneleri oynar : Bu ip ile aşağıdan çekilir, bırakınca bambudan küçük bir yay ile eski yerine döner. Eskiden bitkisel boyalar hazırlanıp sürülürken, günümüzde fabrika işi kimyasal boyalar kullanılmaktadır. Boya işi pek ince değildir, geniş yüzeylere sürülür. Boyaların perdeden gözüklüğü ise derinin kalınlığı ve boyanın kalınlığı ile ilgilidir. Boyanın saydam olması istenirse sulandırılmış boya sürülür. Ancak uygulamada kalın deri kullanılmakta, boya da kalınca sürülmektedir. Sonuçta tasvirler

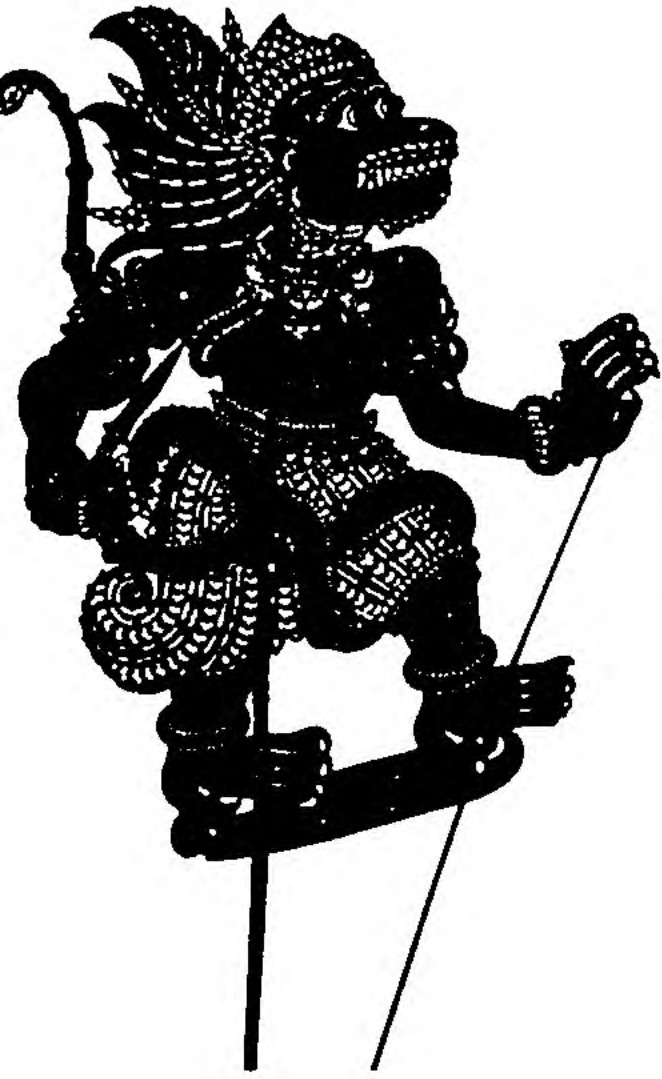
perdede siyah beyaz, biraz da belli belirsiz renkli görünürler. Kimi karakterler için renkler saptanmıştır. Söz gelimi Seri Rama yeşil, kardeşi Laksaman kırmızı, karısı Siti Lewi sarı, oğlu Hanuman beyaz, hizmetçisi tanrı-soytarı Pak Dogol siyah olur. Ötekiler genellikle *dalang*'m isteğine göre boyanır. Ancak yeşil ve kırmızı daha belirgindir.

Dalang hem karakterler, hem kendi adına konuşur, tasvirleri oynatır, orkestrayı yönetir. Karakterleri ile öyle özdeşleşir ki, onlarla öfkelenir, onlarla ağlar. Her temsil, öykünün dramatik olarak yeniden yaratılmasıdır. Olaylar dizisi içinde her gece doğmaca oynanır. Bu arada yaşam ve toplum karşısında kendi davranışı ve görüşünü de açıklar.

Her temsilde bir öndeyiş ve asıl dram vardır. Temsil gece sekiz buçukta başlar. Çalgıcılardan *dalang* olmaya hazırlanan biri öndeyiş oynatır. Bu öndeyiş kırk dakika sürer. Öndeyiş yarı ritüel niteliğindedir. Bir bilge yakarıшта bulunur, iki yarı tanrı arasında bir savaş



Malezya (solda Pak Dogol sağda Wak Lon)



Raja Bali



Raja Bali'nin adamları.

olur, sonra da Seri Rama sarayında savaşçı maymunlarla bir toplantı yapar ve krala saygıda bulunulur, ülkenin durumu üzerine bilgi verilir. Bunu asıl dram izler. *Ramayana*'dan oluntular gösterilir. Tümünü göstermek için iki ay sürekli temsil vermek gerekir. *Dalang* temsilin sonunu merak ve geciktirim yaratacak biçimde getirir, böylece seyircilerin ertesi gece gelmelerini sağlar. Kimi kez temsiller, öykü tamamlanmadan kesilir, *dalang* seyircilere sonucu özetler.

Dalang bir yandan anlatı ve yorumları kendi sesiyle verir, karakterlerin söyleşme ve söylenişlerini ise sesini değiştirerek yapar. Söz gelimi ince prensler, kimi yarı tanrılar, kadınlar genizden ve kadınsı bir sesle konuşurlar; kaba prensler, maymun savaşçılar, devler ve onların subayları kalın, bağırtnkan ve erkeksi seslerle, bilgeler yaşlanmış adam sesiyle konuştururlar. İki baş soytarı Pak Dogol ile Wak Lon'un kendilerine özgü sesleri vardır.

Wayang Siam'ın dili Kelantan-Patani ağzıdır. Ancak günlük konuşmadan da oldukça farklıdır, bunda kendine göre bozmalar yapar. Ayrıca köylü dili ile konuşamayacak prensler ve yarı tanrılar için bir takım diller uydurur, seyirci anlamasa da günlük konuşmadan farklı olduğu için istediği sonucu elde etmiş olur. Soytarılar ve benzeri herkesin anladığı köylü ağzı ile konuşur.

Wayang temsili konuşma ve eyleme dayanır. Tasvirler konuşurken orkestra susar, tasvirler de çok az hareket ederler. Yalnız biraz kolları ve çenesi oynayan tasvirlerin de ağzı hareket eder. Yürüme, savaş, uçma gibi eylemlerde ise tasvirler çok az konuşur, söyledikleri de zaten pek duyulmaz. Eylem sırasında orkestra eylemin türüne göre ezgiler çalar, bir de karakterin girişini belirtmek için. Tasvirler müziğin tartımına göre hareket ederler. Eylem ve karakter tanıtımları için yaklaşık otuz beş değişik ezgi vardır. Malaya'da *wayang kulit*'te ilkel bir *gamelan* topluluğu vardır; bir kaç boy gong, altı kadar

davul, Malaya'da *serunai* denilen Thai zurnası, kimi kez rebab olur.

Wayang Siam'ın başlıca kaynağı *Ramayana*'dır. *Wayang Siam* için *Rama*'nın çeşitli oluntuları için bir ağaç benzetmesi yapılır. Destanın temeli ağacın kökü, gövdesi büyük dallarıdır. Bu da *Cherita Mahraja Wana* [Maharaja Ravana'nın Öyküsü] adını taşır, burada *Rama*'nın karısını dev *Ravana*'nın kaçırması ve *Rama*'nın karısını kurtarması için serüvenleri anlatılır. Bunun yanısıra ikincil öyküler vardır bunlara *ranting* [= ince dallar] öyküleri denilir. Bunların hepsi sözlü geleneğe dayanır, ama her oynatıcı ustasından değişik bir biçimde oynatmaya çaba gösterir, ayrıca öyküler *dalang*'ın bulunduğu yere göre yörelleştirilir. *Cherita Mahraja Wana* temel öykü olmakla birlikte daha çok ikincil öyküler oynatılır. *Dalang*'lar, *Ramayana*'ya bir söylence olarak değil de tarih gözüyle bakarlar.

Az sayıda oyunlar *Ramayana* kümesinden alınmazlar. Arada bir *Mahabharata*'dan, ya da halk masallarından uyarlanmış oyunlar da vardır.

Karakterlere gelince, baş kahraman *Raja Seri Rama*'dır. Yeşil renktedir. Kardeşi *Laksamana* kırmızı renkte gösterilir. *Laksamana* hiç evlenmediğinden halk onu çifte cinsiyetli sanır. Oyunun kötü kişisi oniki başlı dev *Mahraja Wana*'dır. Öteki başları tacının içine gizlenmiştir. Onun küçük kardeşi *Mah Babu Sanam*'dır, yetenekli bir gökbilginidir, ağabeyinden farklı olarak doğru ve soylu bir karakterdir. İki baş soytarı *Pak Dogol* ve arkadaşı *Wak Long*'dur. *Pak Dogol*'un tanrı *Sang Yang Tunggal*'in biçim değiştirmesi olduğuna inanılır. *Hanuman* maymun olmakla birlikte karışık bir takım olaylardan sonra öğrenildiğine göre *Seri Rama*'nın oğludur. *Hanuman* perdenin çok sevilen kişilerinden birisidir. Bir de *Pakian* ülkesinin maymun kralı *Raja Bali*, kardeşi *Sagariwa* ve iki oğlu, *Pelela Anggada* ve *Anila* vardır. Bu sayılanların dışında pek çok prensler, prensesler, devler, maymunlar, yarı tanrılar bulunmaktadır.

AKDENİZ ve AVRUPA GÖLGE OYUNU

IX. MISIR - MEMLUK GÖLGE OYUNU

Türk gölge oyununa geçmeden Ortaçağa uzanan ve Türkiye'ye de buradan XVI. yüzyılda alman Mısır - Memlûk gölge oyunu üzerinde kısaca durmak yararlı olacaktır. İlerde ayrıntılı olarak görüleceği gibi, Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı alışı dönemini yazan Mısırlı tarihçi Ibn İyas, kitabında yalnız gölge oyununun Türkiye'ye gidişi üzerine olayı anlatmakla kalmıyor, ayrıca Sultan Çakmak'ın (1438 - 53)'te Müslümanların canlı tasvirlerin gösterisini seyretmelerinin doğru olmayacağı gerekçesiyle gölge oyunu tasvirlerinin yakılmasını buyurduğunu; 1498 de de Sultan Ebu's-Sa'adat Muhammed gölge oynatıcısı Ebu'l-Ker'in nüktelerinden hoşlandığını da yazıyor.¹ Ibn İyas'ın ayrıca aşağıda ayrıntılı olarak göreceğimiz İslam'da en eski metinleri olan Ibn Danyal'ın gölge oyunlarının önemli bir kesimini de kopya ettiği sa-

1 Ibn İlyas'ın gölge oyunu üzerine bilgi verdiğini belirten ilk kaynak için bkz. M. Quatrmère, *Histoire des Sultanes Mamlouks de l'Egypte*, Paris 1837. I/1, ss. 152-53.

nılmaktadır.² Bundan başka Karagöz'ün aslında Selâhiddin-i Eyyubî'nin veziri Bahaeddin Karakuş'tan geldiği ileri sürülmüştür.³ Karakuş üzerine çeşitli halk hikâyeleri, fıkralar çıkarılmış, aslında cesur ve yiğit bir kişi olan Karakuş cahil, bön, kaba, ters olarak tanıtılmış, halk arasında üzerine nükteler yapılan bir kişilik kazanmıştır. Ayrıca Selâhaddin-i Eyyubî veziri Kadı Fazıl'a gölge oyunu seyrettirmek ve oyunun tasavvufî yönünü benimsetmek için onu alakoyar; Kadı Fazıl oyun başlayınca ayrılmak ister. Selâhaddin-i Eyyubî eğer haram ise kendisinin de görmek istemeyeceğini söyleyince, Kadı Fazıl kalır ve sonunda oyunda büyük öğrenek bulunduğunu, aradan perde kalkınca oynatandan başka kimse kalmayışını tasavvuf açısından yorumlar.⁴ Gerek Mısır'da gölge oyununun eskiliği bakımından, gerek gölge oyununun Türkiye'ye buradan girdiği üzerine önemli kanıtlar vardır.

Mısır'daki Ortaçağ gölge oyunu üzerine en önemli kanıt ise Muhammed Ibn Danyal'ın (ölümü 1311) yazdığı üç gölge oyunu metnidir. Manzum ve uyaklı düzyazı ile yazılmış olan bu üç gölge oyunu metni yalnız konumuz ve Türk gölge oyunu bakımından değil, fakat Ortaçağ Arap kültüründe şiir bakımından da tek örnektir. Bu üç metin üzerinde 35 yıl çalışan ve sonra tamamlayamadığı çeviri işini Paul Kahle'ye bırakan Georg Jacob, bu üç metnin tarihini saptamıştır : Melik ez-Zahir Baybars (1260 - 1277) döneminden ve kesinlikle 1267 yılıdır.⁵ Gene Jacob bu üç metnin konusunu ve üzerine başkaca bilgileri geniş olarak yayınladığından⁶ aşağıda bizim bakımımızdan önemli olan bu üç metni bu yazılara dayanarak kısaca tanıtalım. Danyal'ın üç oyu-

2 Bkz. J.M. Landau, "Shadow Plays in the Near East", *EDOTH*, III/1-2 [1948], s. XXVIII.

3 Bkz. P.C. Casanova, *Qaraqouch, sa légende et son histo:re* (Le Calre, 1892), J. Horovitz, *Spuren grieshischer Mimen im Orient*, Berlin 1901, ss. 12, 29-31.

4 Bunun kaynakları için bkz. *Geschichte*, ss. 52-53.

5 *Geschichte*, s. 57.

6 *Gensichte*, ss. 56-101.

nunun yazması üç ayrı yerde bulunmaktadır. Bunlardan en genişi İstanbul'dadır, 1424 tarihini taşımaktadır, Millet Kitaplığının Hekimoğlu Ali Paşa kitapları 648 numarada'dır. 364 yaprak olan bu yazma öteki iki yazmada bulunmayan birçok parçaları da içermektedir. En önemli ve en eski yazmanın Türkiye'de bulunması, ileride de görüleceği gibi, bunu Türklerin tanıdığını, belki de Yavuz Sultan Selim'in Mısır'dan gölge oyuncularını ve başkaca Mısırlılarla birlikte, kitap da getirttiğine göre, bu yazmanın onlarla gelmiş olabileceğini düşündürüyor. İkinci yazma İspanya'da Escorial kitaplığında bulunmaktadır. (Casiri 467, Derenbourg 469) 126 yaprak olan yazma 1441 tarihini taşıyor. Üçüncü yazma ise öteki iki yazmaya göre büyük boşluklar göstermektedir. Kahire'deki bu yazmanın kökeni Ahmet Teymur Paşa'nın kitaplığı olup 134 yapraktır.

Eserinin incelenmesinden, yazarı Ibn Danyal'ın Musul'dan gelmiş olabileceği saptanmıştır. Ayrıca Kahire yazmasının önsözünde kendisinin göz hekimi (*kehhâl*) olduğunu belirtmektedir. Bu ayrıca ikinci oyunun kişilerinden birinin kimliği ile doğrulanmaktadır. İkinci oyunda Mikdam el-Asi adında bir hekim vardır; konuşmalarında ancak uzmanların bileceği bir takım tıp aygıtlarının sözünü etmektedir. Bu konuyu Kahire'de bulunan bilgin bir göz hekimi Dr. Max Meyerhof'a danışan Paul Kahle'nin öğrendiğine göre, Ibn Danyal kesinlikle bir göz hekimidir, çünkü bu aygıtları ve göz hekimliğiyle ilgili işlemleri ancak bir göz hekimi bu kadar iyi bilebilir.⁷

Üç oyunun birincisi *Tayf el-Hayal* başlığını taşımaktadır. Oyunun başlangıcından bu metinlerin oynanmak için yazıldığı hemen anlaşılmaktadır. Burada yazar bunu seçkin bir seyirci önünde oynatmak için kendisini yüreklendirmiş bir arkadaşına öğüt veriyor. Burada ayrıca müzikle söylenecek güfte parçaları da vardır. Ön-

7 Paul Kahle, "The Arabic Shadow Play in Egypt", *Journal of Royal Asiatic Society* (Ocak 1940) ss. 26-27.

deyiştikten sonra oyunun törencibaşısı el-Reis, “Ya Tayf el Hayal, Ya Kamil el-İtidal!” çağrısında bulunur. Burada bir tersinleme vardır çünkü bu çağrı üzerine perdeye gelen kişi kamburdur. Reis onun deve hörgücüne benzeyen kamburunu över; Bu kambura güzel kadınlar oturabilir, ezgiler çalınan çalgıdır; yedi denizden dolaşan, rüzgâra ve havaya karşı ancak geminin böyle kambur gibi başının dayanabileceğini, tılsımlı kimya taşı arayan simyacılar da işlerinin üzerine eğildiklerinden kamburdurlar.

Buna oyun baş kişisi Teyf el-Hayal bir *zagal* ile yanıtlar, burası tıpkı Türk gölge oyununa benzer : Seyirciye teşekkür eder, Tanrıyı ve Peygamber över, Sultanın esenliği ve mutluluğu için yakarıшта bulunur. Bundan sonra Törenci Baş seyirciye uyaklı nesirle seslenir, nükteler, ince sözler söyler. Ayrıca burada, oyunların başka yerlerinde de olduğu gibi, Sultan Baybars çağının siyasal, kültürel ve toplumsal koşulları üzerine bilgi de buluyoruz. Söz gelimi el-Reis'in söylenişinde, şarap içmenin ve afyonun tadı anlatılır; kendisinin bunlara düşkün olduğunu, ancak Mısır'a döndüğünde hükümetçe yasaklandığını belirtir. Bir arkadaşı evine çağırmış; ancak içki olmayışı için özür dilemiş, gerekçesi de Abu Murra için yas tutmasıymış; bu ise Şeytanın kendisiymiş. Her ikisi de onun için yas tutmuşlar. Bu yas sahnesinden sonra Tayf el-Hayal, kardeşi Emir Visal'den ayrı düşüşünden ötürü üzüntüsünü dile getirir. Ayrıldıklarından beri bütün dünyayı dolaşmış, onu aramıştır. Bu sırada Haberci (*Resil el-Khayal*) Emir Visal'i çağırır. İçeri üstü nişanla donanmış bir asker gelir, kendisinin “günahların babası” ve “*debbus*'un sahibi” olarak tanıtır.⁸ Sözlük anlamı çubuk, sopa olan *dabbus* aynı zamanda erkeklik aygıtına verilen addır. Uzun konuşmalarla Visal gizli tutkularını ve özelliklerini sayıp döker. Sonra yazmanı Tac Babuç'u çağırır. Yazmanın yazdığı

8 Daha sonra Tunus'ta da sopa ile gölge oynatanlara Ebu Dabbus denmektedir. Bkz. Karl Friedrich, Flögel, *Geschichte der Grotesk-Komischen*, München 1914, II, ss. 10-11.



Ta'adır.



A'lam.

bir belgeyi okur; burada da yazmanların yazı üslûpları ile alay vardır. İster istemez Karagöz'ün *Yazıcı* oyunundaki mektup metinlerini anımsarız. Tayf-el Hayal bundan sonra yazmandan bir Kaside okumasını ister. Burada da çeşitli benzekler, alaylar vardır. Bu türlü giriş sahnelerinden sonra nasıl oyun başlar. Oyunun konusu Türk ve Doğu anlatı edebiyatında çok bilinen bir konudur: Görkemli bir düğünden sonra damatın, çöpçatanı çok övmesine karşın, gelinin korkunç çirkinlikte biri olduğunu öğrenmesidir. Emir Visal evlenmek istemektedir. Bunun için kötücül bir çöpçatan (*katiba*) olan Umm-i Raşid el-Kavvada'da başvurur. Emir Visal'in evlenmek istediğini ve Umm-i Raşid'i anlatan söylenişinin İngilizce çevirisi yayınlanmıştır.⁹ Çöpçatan ona bulduğu kızı över. Koşullarda anlaşılır, bu arada bir yas tutucu öne fırlayarak gülünç ve abartılmış bir biçimde yas tutar. Onun sözlerinden anlaşılır ki Emir yoksullaşmıştır. Düğünden sonra damat gelinin duvağını kaldırır, karşısında korkunç bir ucube vardır: Burnu bir tepe, dudakları deve dudağı, rengi pislikte dolaşan bok böceğinki gibidir. Damat sopaya davranır çöpçatanın kocası Şeyh Eflak'ı döver ve çöpçatanın ise sokaklarda ceza olarak ölünceye dek utanç verici dolaştırılmasına karar alır. Emir Visal, Umm-i Raşid'in ölümünden sonra ona bakan hekimle görüşmek ister; hekim gelir. Hekimin Umm-i Raşid'in ölümü anlattığı bölümünün İngilizce çevirisi yayınlanmıştır.¹⁰ Visal, Tayf el-Hayal'den ayrılır ve günahlarından arınmak için Hacca gider.

Danyal'ın ikinci oyunu *Acib ve Garib* adını taşıyor. Bu oyun pazar yerinde raslanılan çeşitli kişilerden oluşur. Bu oyunda da oynatıcı için oyun boyunca çeşitli yönergeler yer almıştır. Garib, Guraba'dan bir gezgindir. Sasan oğulları soyundandır. Sasan adı İran'ın söylence kralı Bahman'ın oğlunun adından alınmıştır. Bunlar söylenceye göre hiç bir yere yerleşmezler, oradan oraya gezerlermiş, Garib, büyük bir acıyla eski günleri anım-

⁹ Bkz. Kahle, ss. 32-33.

¹⁰ Kahle, s. 34.

sar. Eskiden müzik dinler, şarap içer, Allaha, yabancıları doğduğu yere döndürmesi için yakarırmış. Garib'in anlattığına göre yaşamlarını sürdürmek için çeşitli sanatları pazar yerinde gösteren kendisi gibileri üzerine eğlenceli öyküler anlatır. Çeşitli bilimler öğrenmiştir : Dinbilimi, hukuk, edebiyat; felsefe ise ona peri masalları anlatmakta ve yalan söylemede yardımcı olmuştur. Hacivat'ın, Karagözü tamamlaması gibi Garib'i tamamlayan kişi de Acib'dir. (Acib ed-din el Vaız) Allah'a şarabı yarattığı için şükreder. Ayrıca dilencilerin dilenmesinin artmasını, para bulmalarını diler. Bundan sonra Türk gölge oyunundaki gibi çeşitli, renkli, olağan dışı kişiler sergilenir. Her biri davranışları temel özellikleriyle tanıtılır. Bunlar arasında şu tipler vardır :

- Yılan sokmasına karşı panzehirde usta bir yılan oynatıcı.
- Çeşitli gereçlerle kendi ilâcını kendi hazırlayan ve bu değerli ilâçlar karşılığı yalnızca bir hurma ya da hıyarla yetinen hekim.
- İlâç yerine geçecek otlar satan bir gezici satıcı; her bir otun hangi hastalığa iyi geldiğini nazım ve nesirle açıklar.
- Bir göz doktoru (yukarıda belirttiğimiz gibi) bu alanda becerisini över, körlüğü bile iyi edebileceğini ileri sürer.
- Bir akrobat bedenini eğip büker, kılıçların sivri uçları üstünde yürür; bir de onunla *muallim* gelir.
- Bir hokkabaz ve yardağı nesneleri değiştirir, ağzından altın paralar çıkarır, ya da tek tek halkalardan bir zincir oluşturur.
- Bir yıldızabakar olağan dışı sonuçlar almakta becerisini ileri sürer.
- Bir büyücü muska, tılsım satarken bunların sağaltıcı gücünü över; nitekim o sırada beliren bir saralı çocuğu da sağaltır.
- Bir hacamatçı kadın tüm aygıtlarıyla gelir.
- Bir aslan eğitmeni.

- Bir fil eğitici.
- Keçisine türlü oyunlar yaptıran bir hayvan bakımcısı.
- Ebu el-Kitat adında, başka gölge oyunlarında da raslanan biri, kedilerle fareleri uzlaştırıcı gösteriler yapar.
- Bir köpek bakımcısı köpeğini dansettirir.
- Bir ayı bakıcısı.
- Anlaşılmaz türküler okuyan Natu adında bir Sudanlı.
- Bıçak, hançer gibi sivri uçlu şeyler yutan biri.
- Maymununa türlü oyunlar gösteren bir maymun bakıcısı.
- İp canbazı; bir ayak parmağından ipe tutunarak seyircinin attığı paraları toplar.
- Kara sevdâ sillesine uğradığı için bedeninde yaralar açmış biri.
- Uzun bir sopa ucunda yanan kömür taşıyan Maşa'ili. Bunun uzun söylenişi ve kasidesi (ki bu hem Hristiyanlara hem Yahudilere yöneltilmiştir) İngilizceye çevrilerek yayınlanmıştır.¹¹
- En sonunda da bir deve sürücüsü gelir, Allah'a, kendinin ve dindaşlarının Hacca gitmelerini sağlaması için yakarır. En sonda Garip kısa bir art-deyişle oyunu sona erdirir. Burada perdede görünen bu çeşitli kişilerin her biri kendine uygun seslenişler ve davranışlarla verilmektedir.

Üçüncü oyun *El-Mutayyam*'dır. Seyircilerin selâmlanmasıyla başlar. Bundan sonra aşk şarkılarında aşık olan erkeğin yürek darlığı anlatılır. El-Mutayyam seyirciyi selâmlar ve nasıl gönlünü yitirdiğini anlatır. Bir cüce gelir, özellikle yiyecekler üzerine saçma ve alaylı sorular sorar.¹² El-Mutayyam gene aşkını ele alır, bir aşk serüveni anlatılır; erotik şarkılar söylenir. Aşık olduğu

11 Kahle, 27-32.

12 Bu, Karagöz'deki Beberuhi'ye hem fizik görünüşü hem de karakteri bakımından andırmaktadır.

Yutayim'in etkili uşağı el-Baba Bayram, el-Mutayyam - in nasıl güvenilir, soylu ve avcılıkta usta olduğunu anlatır. El-Mutayyam sevincinden uçar. El-Mutayyam ile rakibi arasında yarışmalar başlar. Önce bir horoz dövüşü düzenlenir, yargıcı her iki yandan da bir para alır. Ayrıca horozlara gece ve gündüzü belirleme yeteneği verdiği için Allaha övgüde bulunur, dövüş için kuralları açıklar. Bunun ardından bir koç dövüşü düzenlenir. El-Mutayyam'ın şarkısı daha çok hasmının şarkısına bir benzerdir. Hasmin annesi, oğlunun koçunun kazanması için dua eder. El-Mutayyam'ın koçu kazanır. Ama yarışlar bitmemiştir. Bir boğa güreşi düzenlenir. Burada da gene yargıcı savaş üzerine alaylı bir konuşma yapar. Bu kez El-Mutayyam'ın boğası yenilir. Boğanın sahibi üzülür, onu kasaplara ve deri yüzücülerine verir. Boğa kesilip eti pişirilir, bir şölende yenilir. Bundan sonra gelen bölümün önceki ile ilgisi yoktur. El-Mutayyam'ın hasmı burada hiç görülmez, bir sürü değişik kişiler şölene gelir. Bunlar adları, davranışları ve tavırları ile çeşitli günahları ya da hasta tipleri canlandırırlar. Hepsi sarhoş olur. Bunlar içinde şehvetli biri; bir başkası şişmandır ve şarkı ve şaraba düşkündür. Soluk yüzlü, bitkin görünümlü bir genç gelir, dışarda yatmaktadır ve içki içmez; bir başkası kavgalarda aracı olup yatıştırmakla sorumludur; bir hasta adam; bir başkası cinsel isteklerini özdoyum ile gidermektedir; bir başkası ufak çocukları yataklarından kaçırıp onlar üzerinde sapık isteklerini giderir. Bir başkası Tufeyli'dir; adı gibi asalaktır, çağrılmadığı toplantılara ve yemeklere gitmek, huyundadır. Sonunda Azrail gelir, herşeye bir son verir. El-Mutayyam günahları için Tanrı'dan kendisini bağışlamasını ister. Sonra da ölür; konukları uyandıklarında tanık oldukları bu sert cezadan paniğe kapılırlar. El-Mutayyam'ın ölüsü yıkanır ve gömülmek üzere götürülür.¹³

13 Bu oyunda özellikle bir kızla evlenmek için hasımlar arasında güreş düzenlenmesi, Türk Karagöz fasıllarından *Ödüllü* de vardır. Ancak burada karşılaşmalar hayvanların dövüştürülmesi değil, hasımlar arasında güreş yarışması ile olmaktadır. Bu faslın tek yayınlanmış metni için bkz. Metin

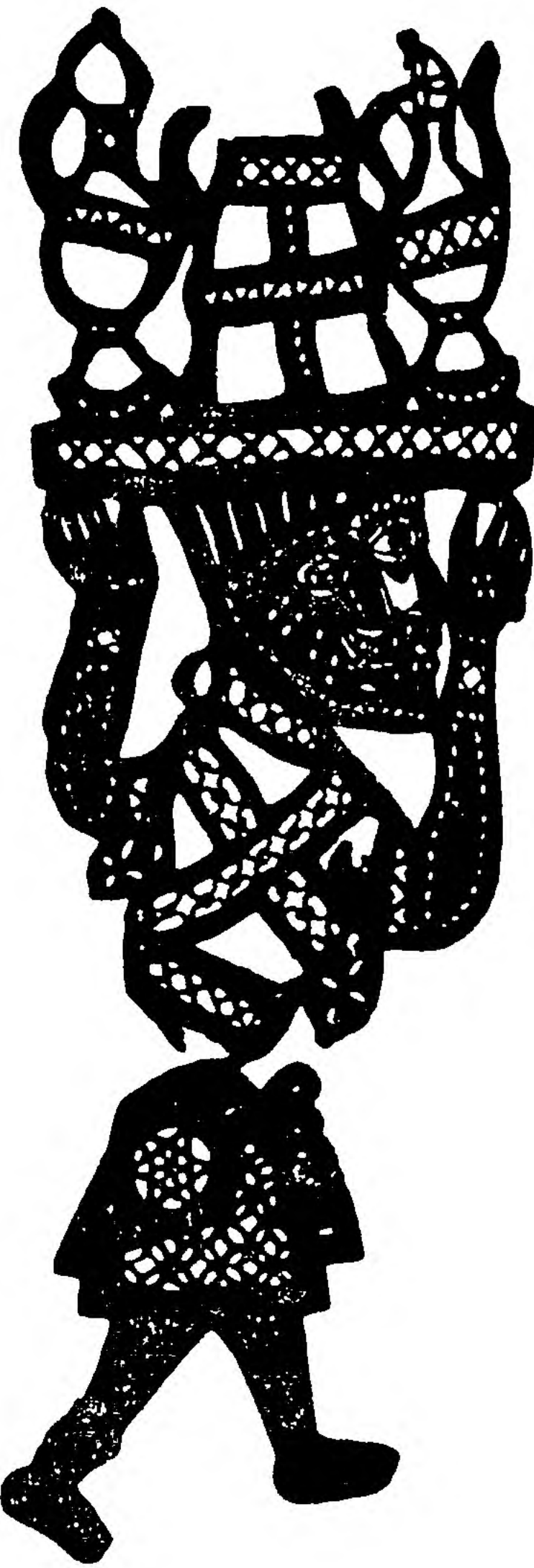
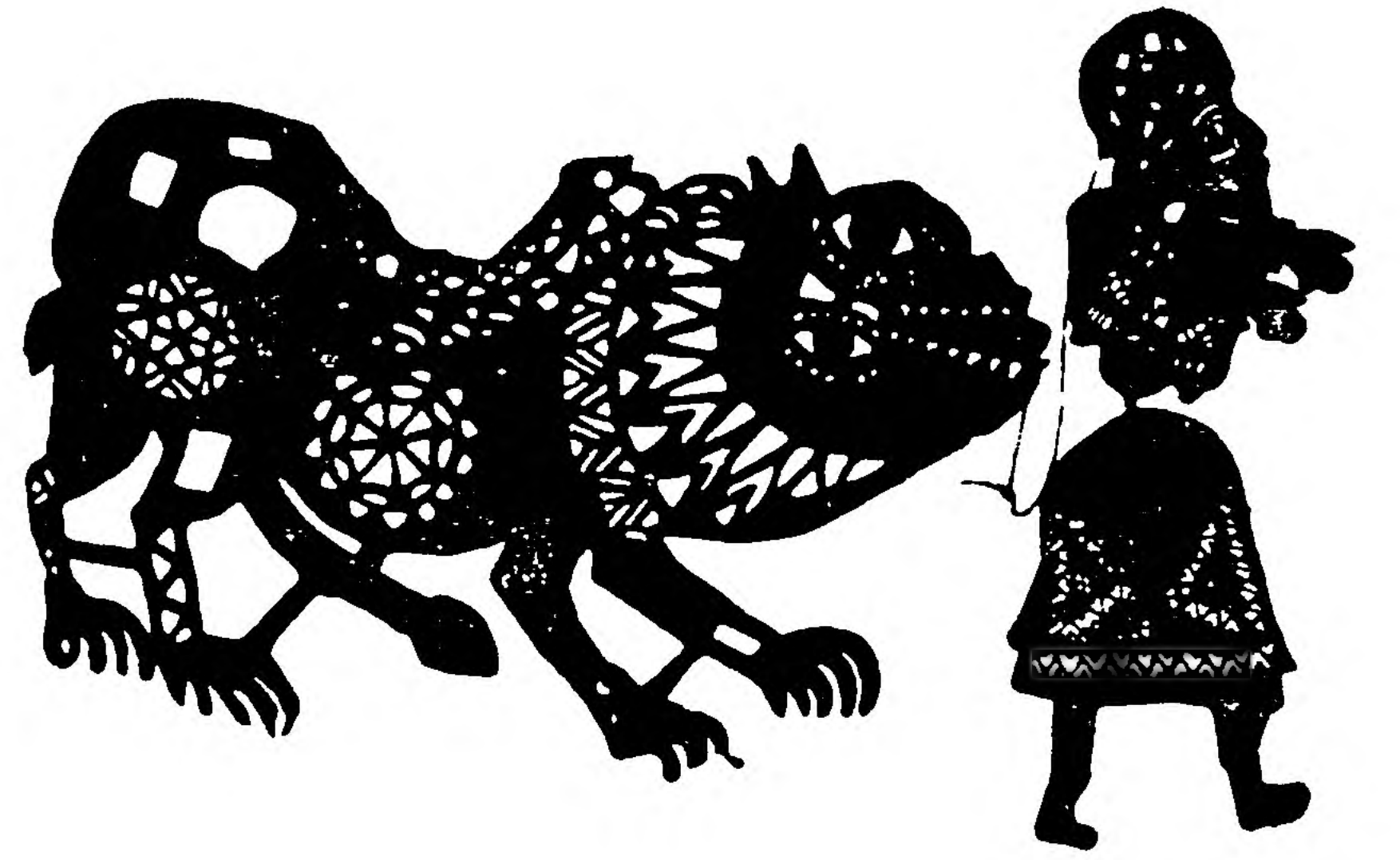
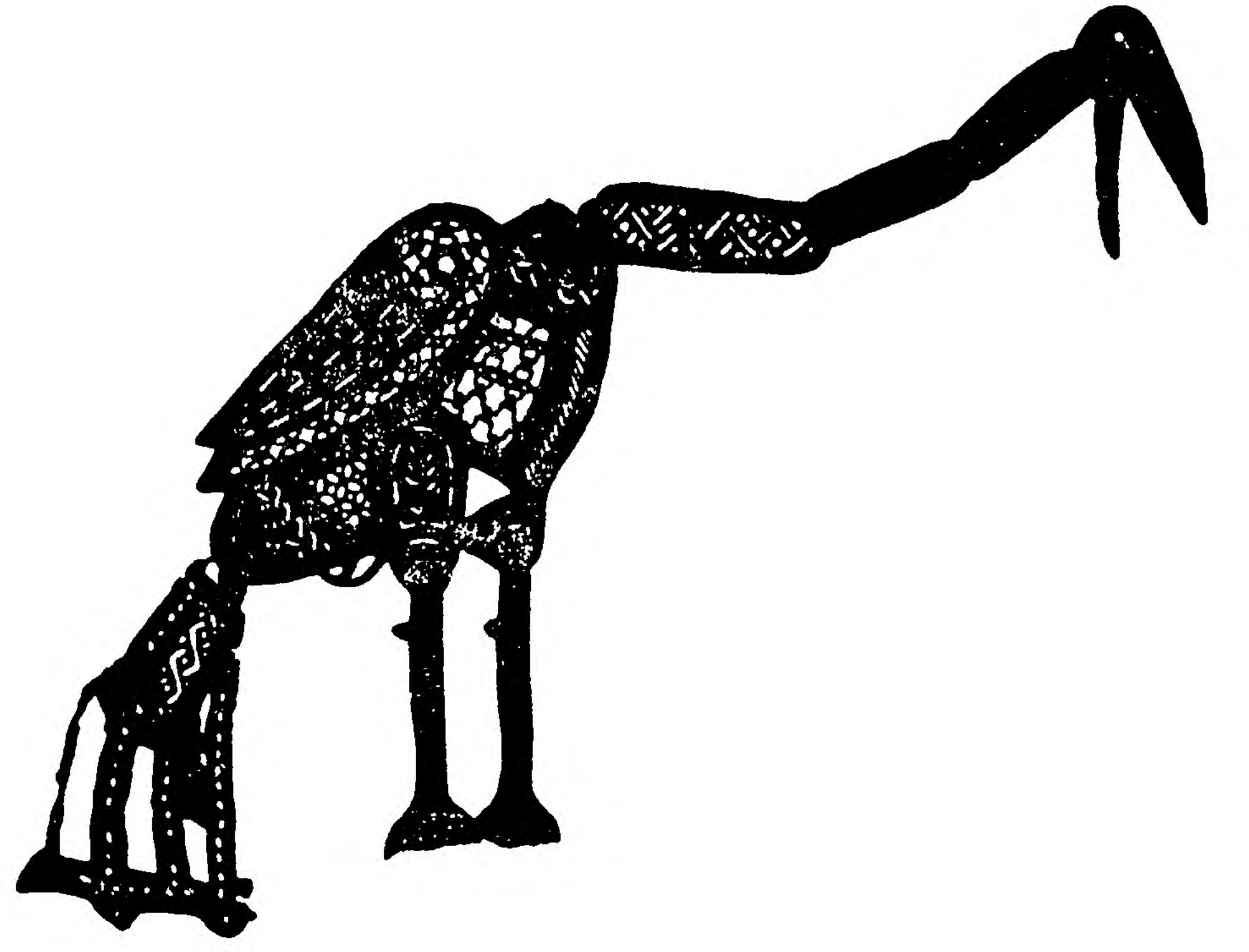
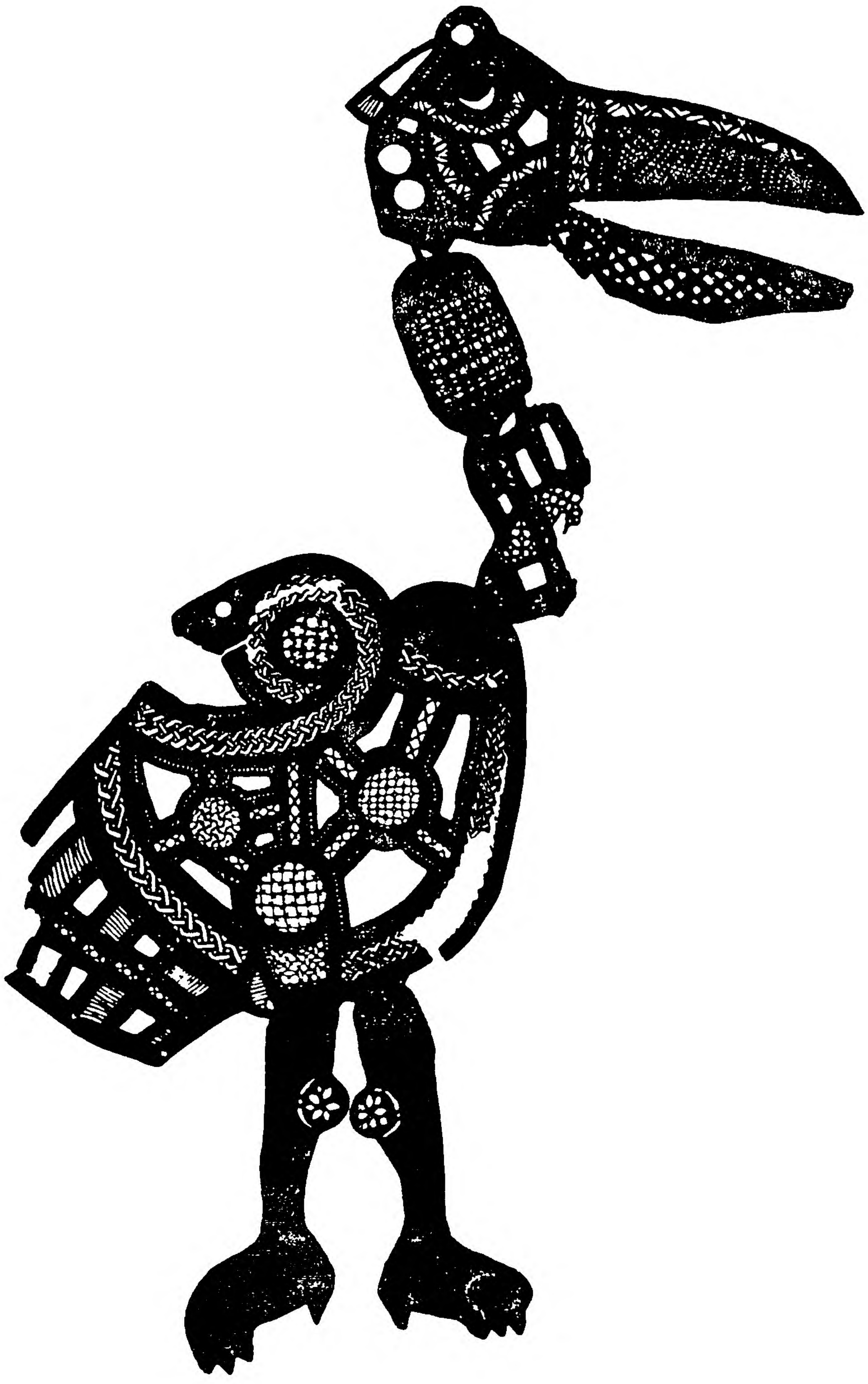
Bir başka önemli kanıt ise XIII. yüzyılın başlarında yazılmış Ömer İbnül-Fâriz'in *Ta'yyet-el-Kübra* eserindeki gölge oyunu üzerine uzun şiirdedir. Bu zor şiirin tümünün İngilizce ve Almanca çevirileri edebî bir üslûpla yapılmıştır.¹⁴ Aşağıda metnin edebi süslerini atarak, gölge oyunu tasvirlerini aydınlatan noktaları özetlenerek verilmiştir. Şiir, Ortaçağ Arab gölge oyununun konuları ve tasvirleri üzerine bilgi verdiği gibi, bundan sonraki bölümde görüleceği gibi Türk gölge oyununun kökeni ve gelişimi bakımından da aydınlatıcı olmaktadır.

Esrarengiz perdenin arkasındar çeşitli görünümle-ri ile çeşitli biçimler, gösteriliyor. Dalların üstündeki kuşlar ötüşleri ile kulağı okşuyor, tatlı ezgileri ile insa-nı duygulandırıyor. Çölde develer, denizde gemiler ge-çiyor. Biri karada, öteki denizde iki ordu görülüyor; ma-den zırhlar içinde cesur bir erkek kalabalığı, kılıçlarını kargılarını kullanırlar. Karadakiler at üstünde ve yaya gidiyorlar. Denizdekiler kimi güvertede kimi gemi di-reğine tırmanmışları parıldayan kılıçlarıyla vuruyor, dayanıklı mızraklarını savuruyorlar. Oklar yağmur gibi yağıyor, mancınık güçlü hisarları ve kaleleri yıkmak için taşları fırlatıyor. Hiç te insana benzemiyen garip görü-nüslü cinler. Irmakta balıkçı ağını atıp balıkları çeki-yor, yaban kuşu avcısı bir tuzak kuruyor, aç kuşlar mı-sır tanelerine gelip bu tuzığa yakalanıyor. Korkunç ca-navarlar denizdeki gemileri batırıyor. Ormandaki aslan-lar avlarını parçalıyorlar; havada kuşlar, çölde kimi hayvanlar öteki hayvanları avlıyorlr.

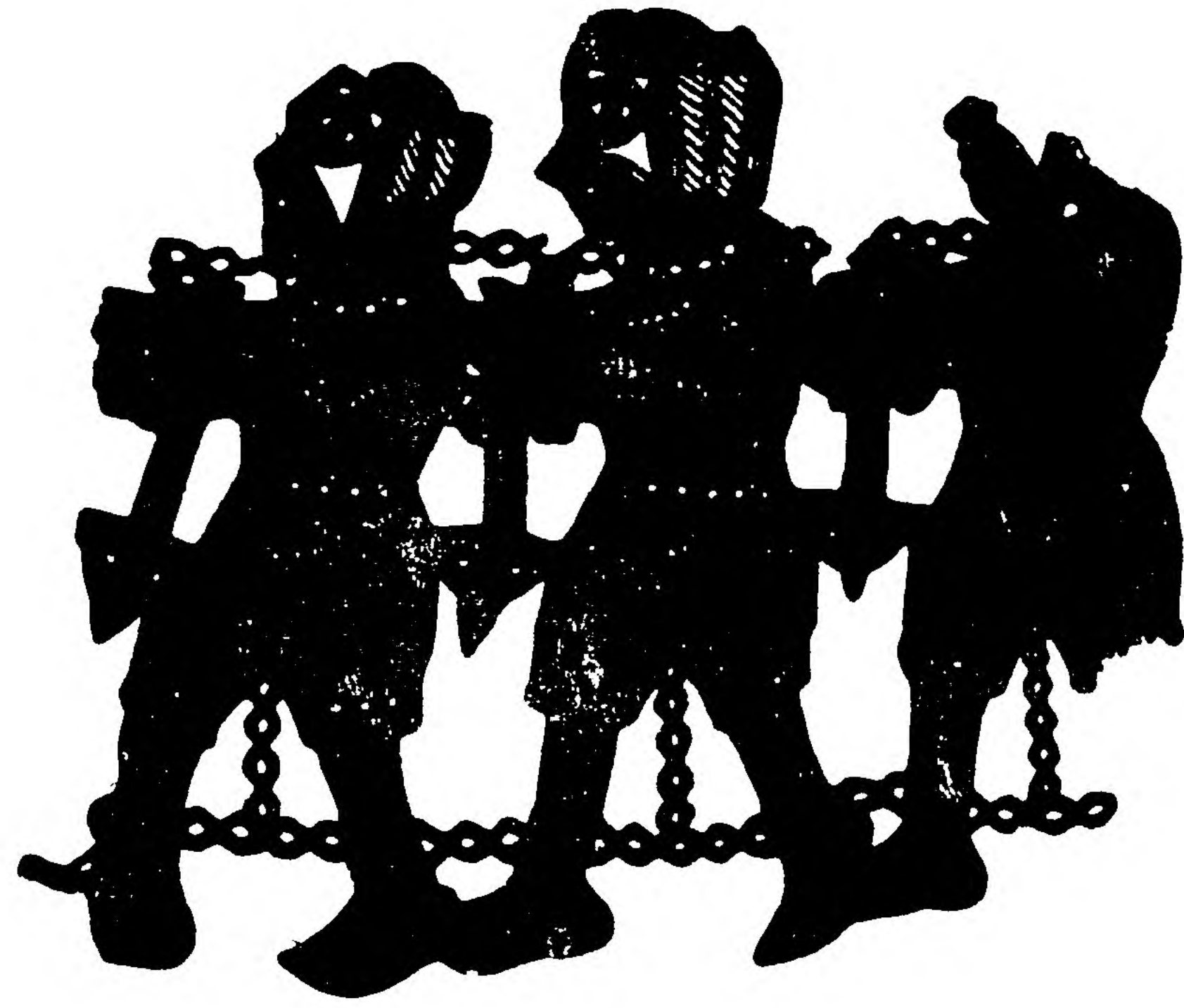
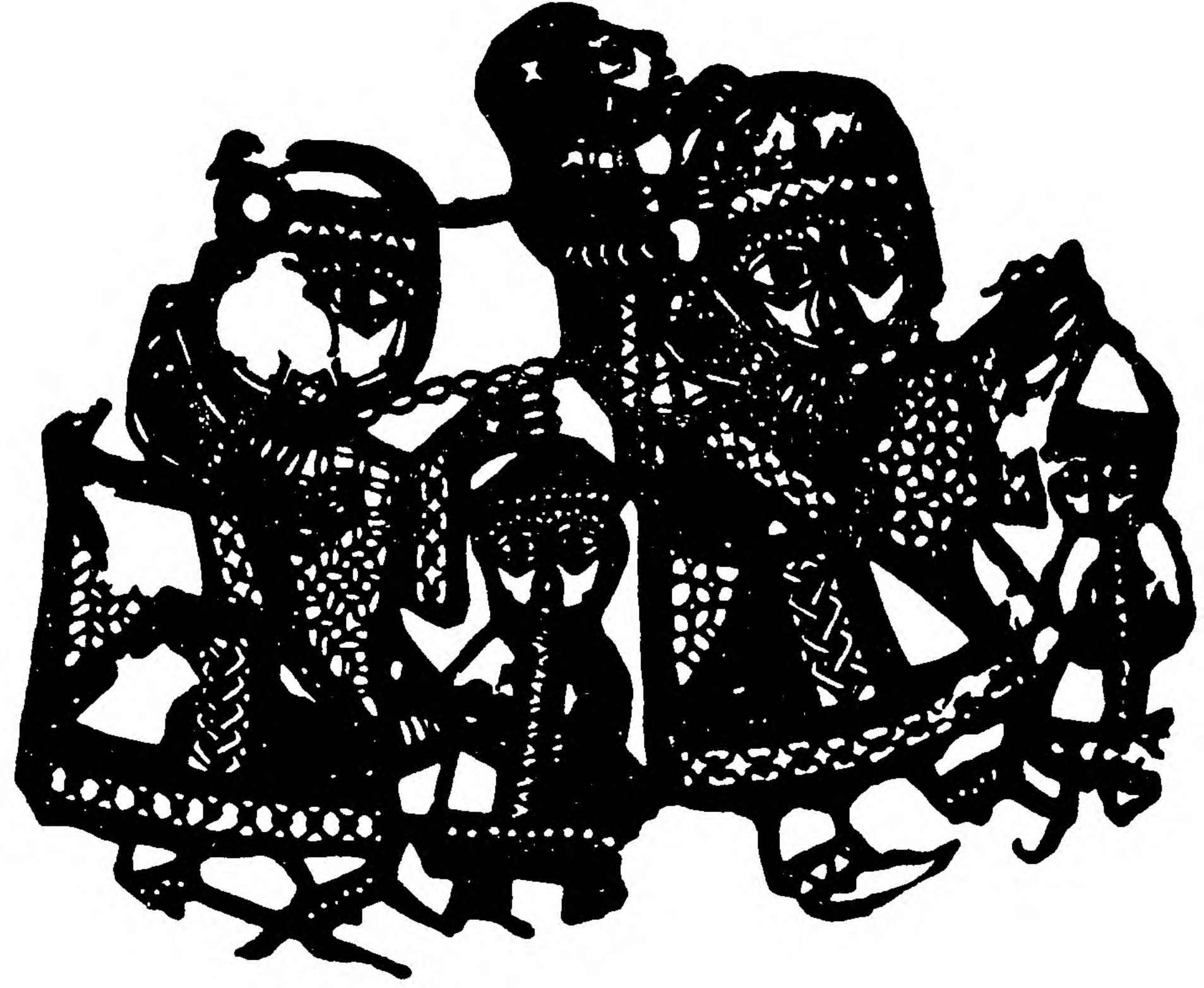
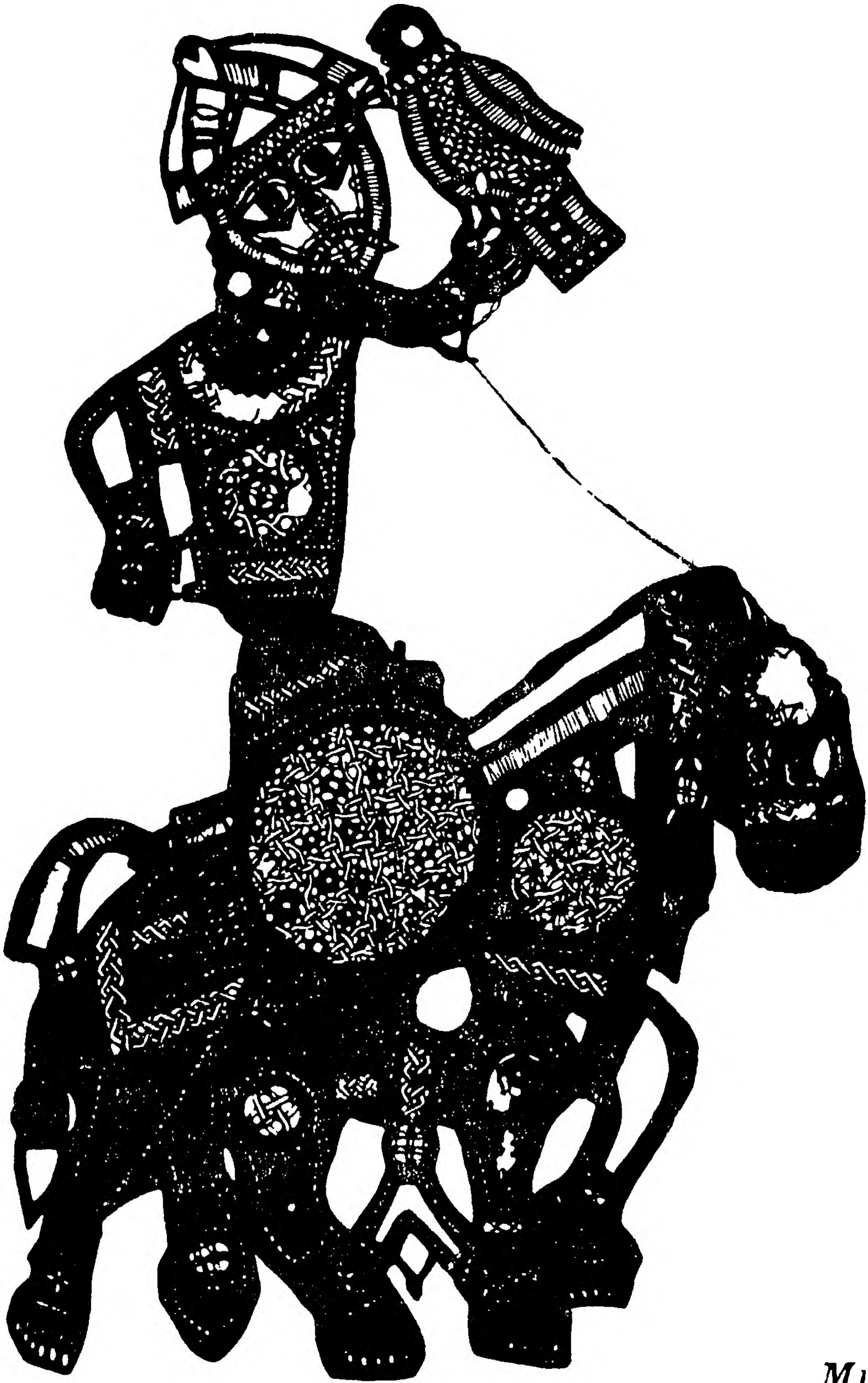
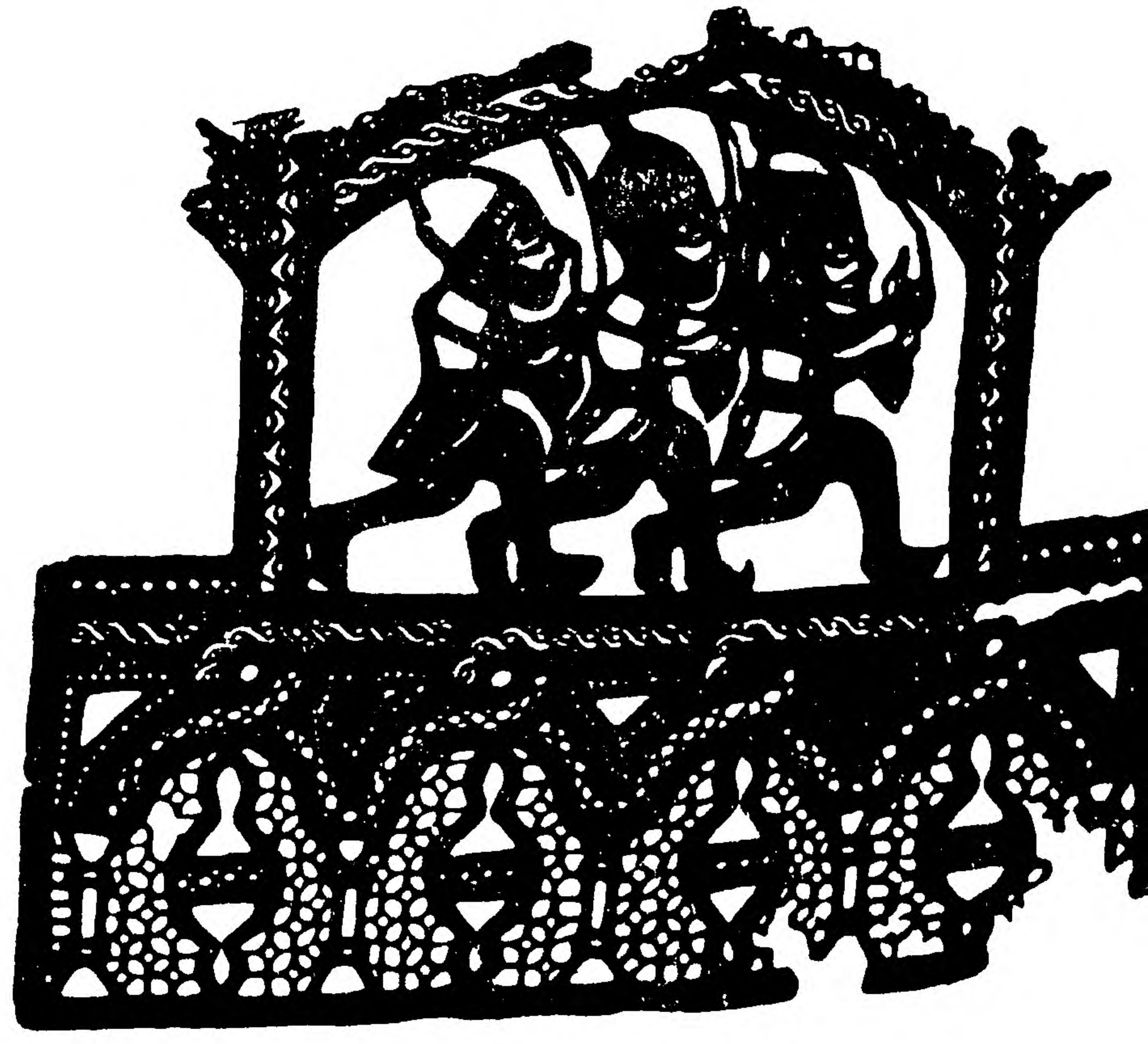
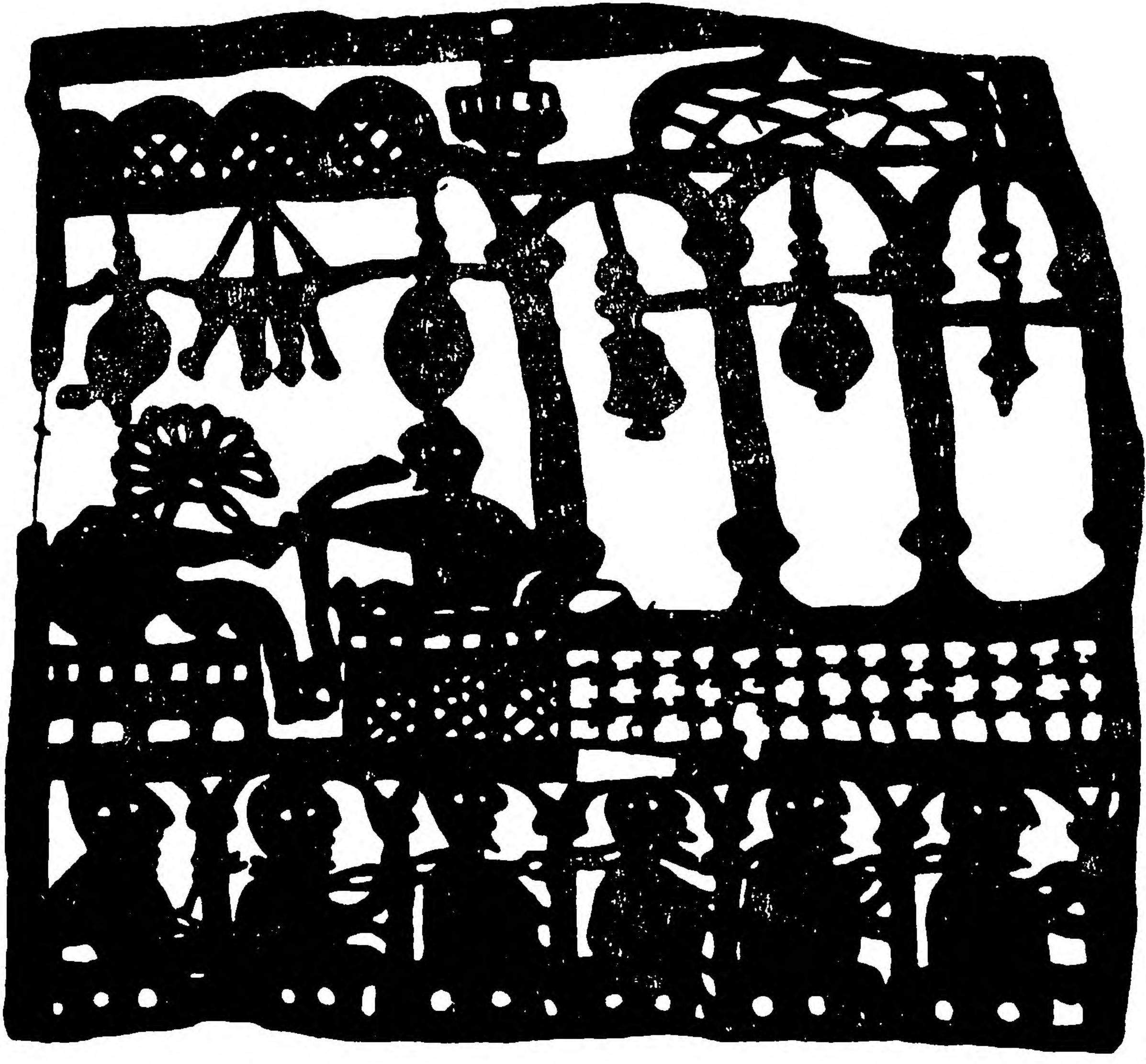
En önemli kanıt ise Profesör Kahle'nin 1909'da Mı-sır'da bulduğu ve Almanya'ya getirdiği tasvirler olmuş-

And, "Eski Bir Karagöz Faslı : Ödüllü ya da Karagöz'ün Pehlivanlığı", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2 (1971), ss. 207-237.

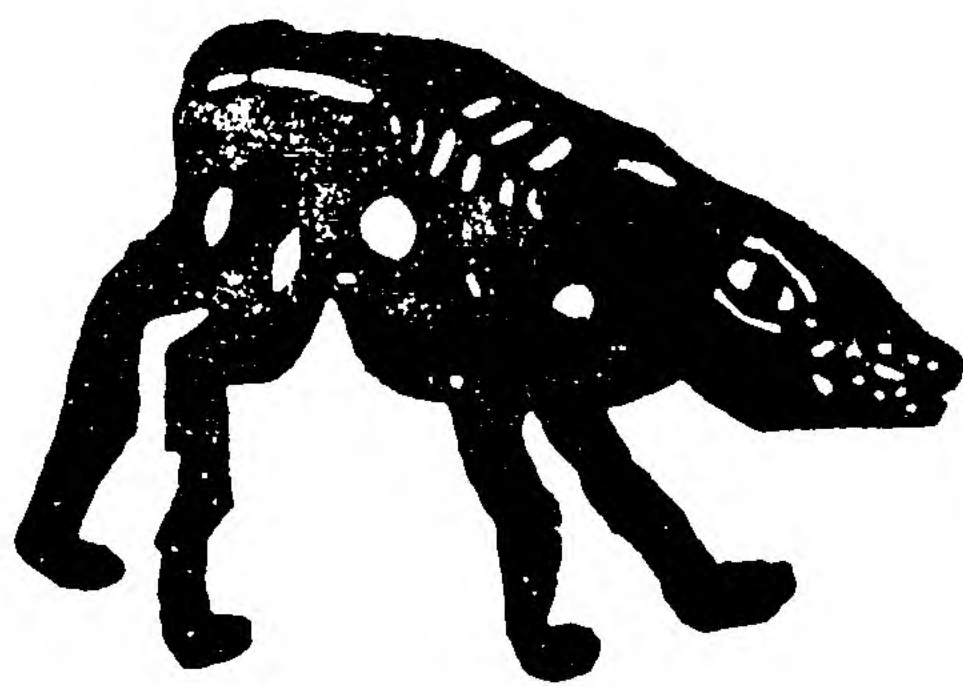
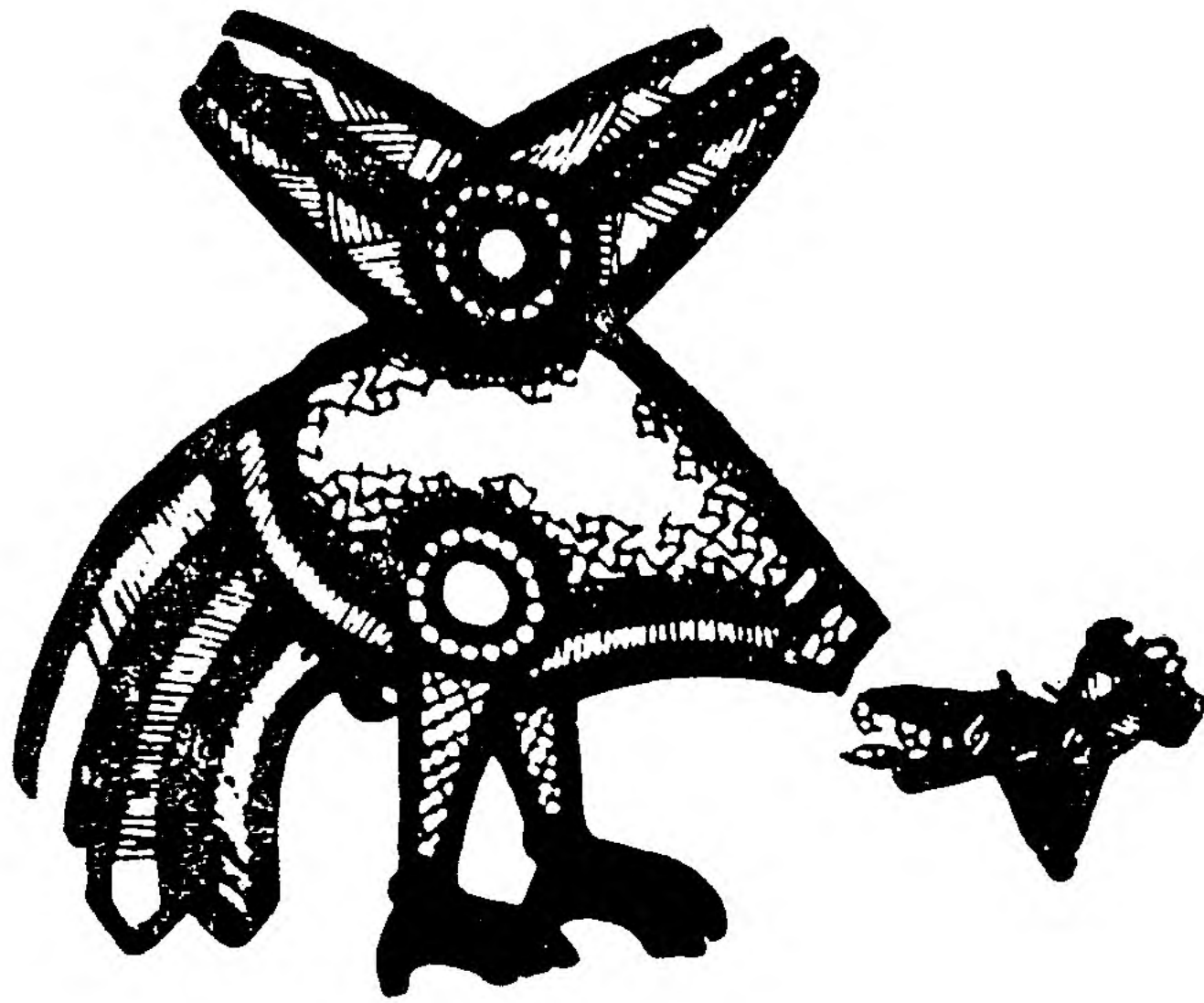
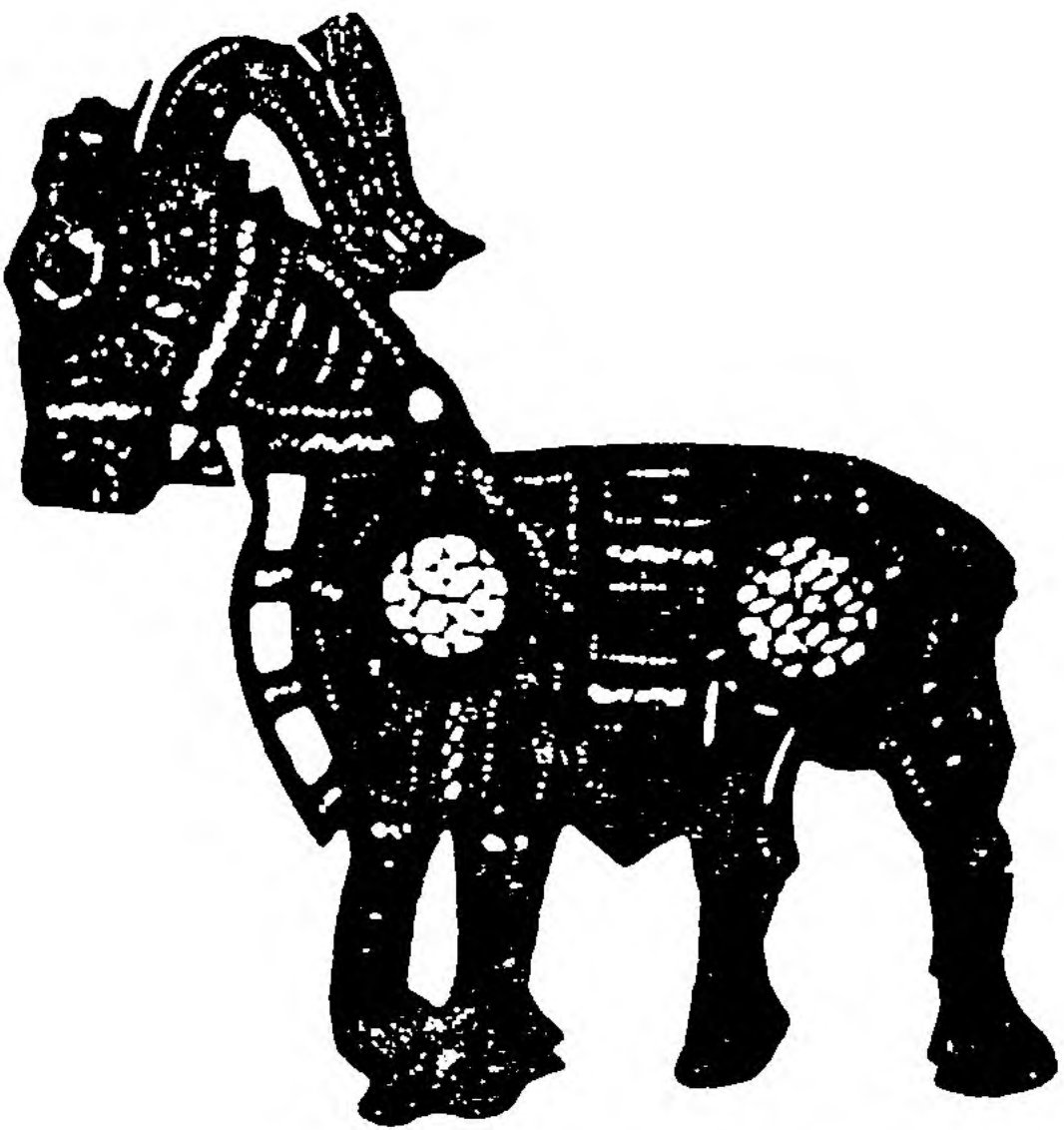
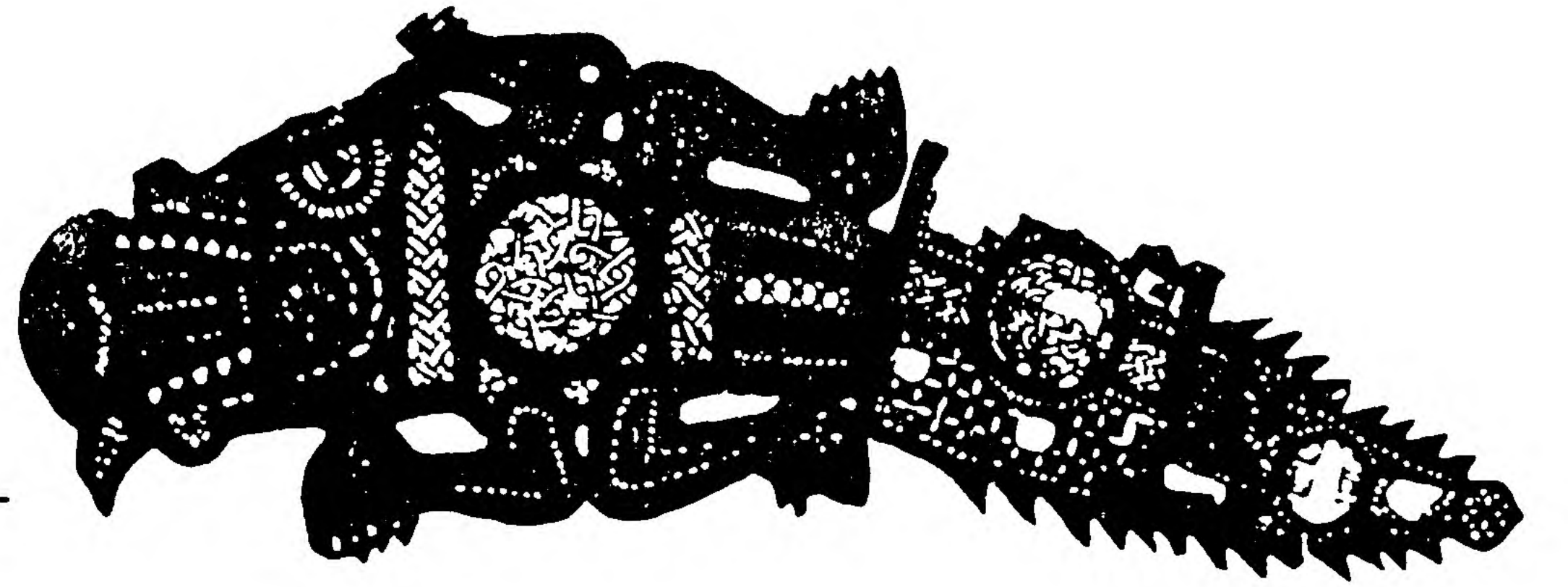
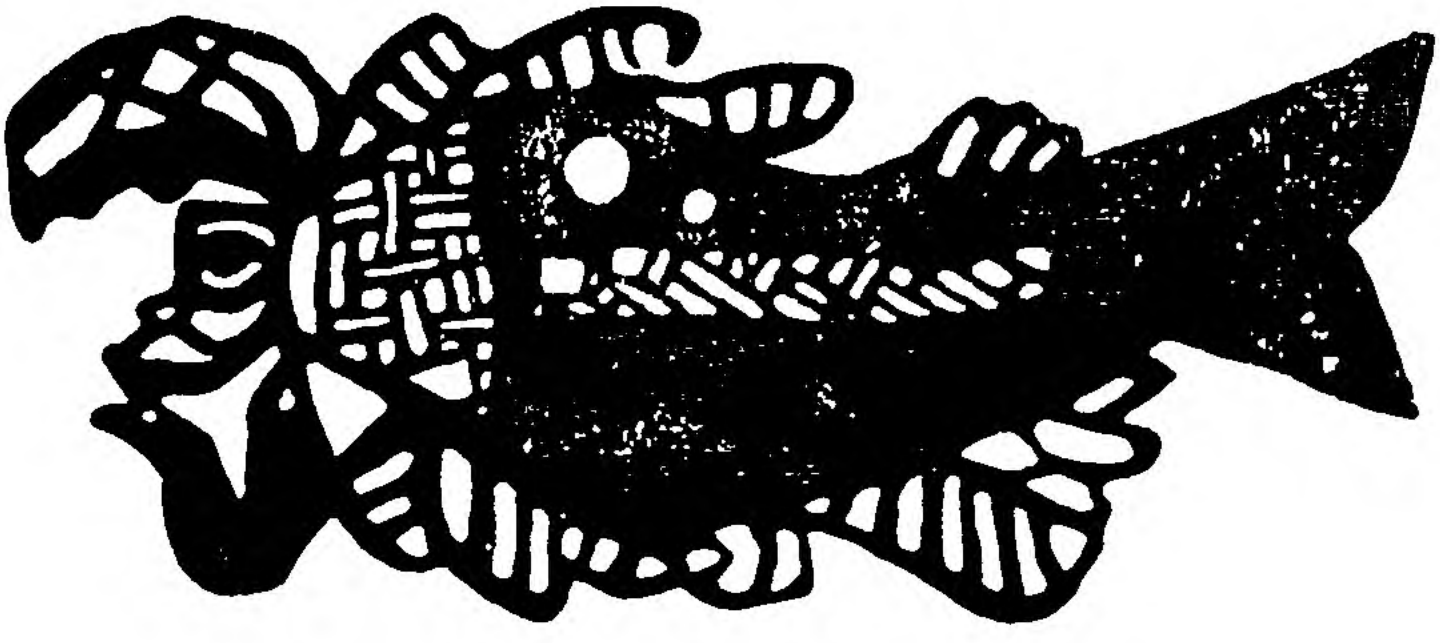
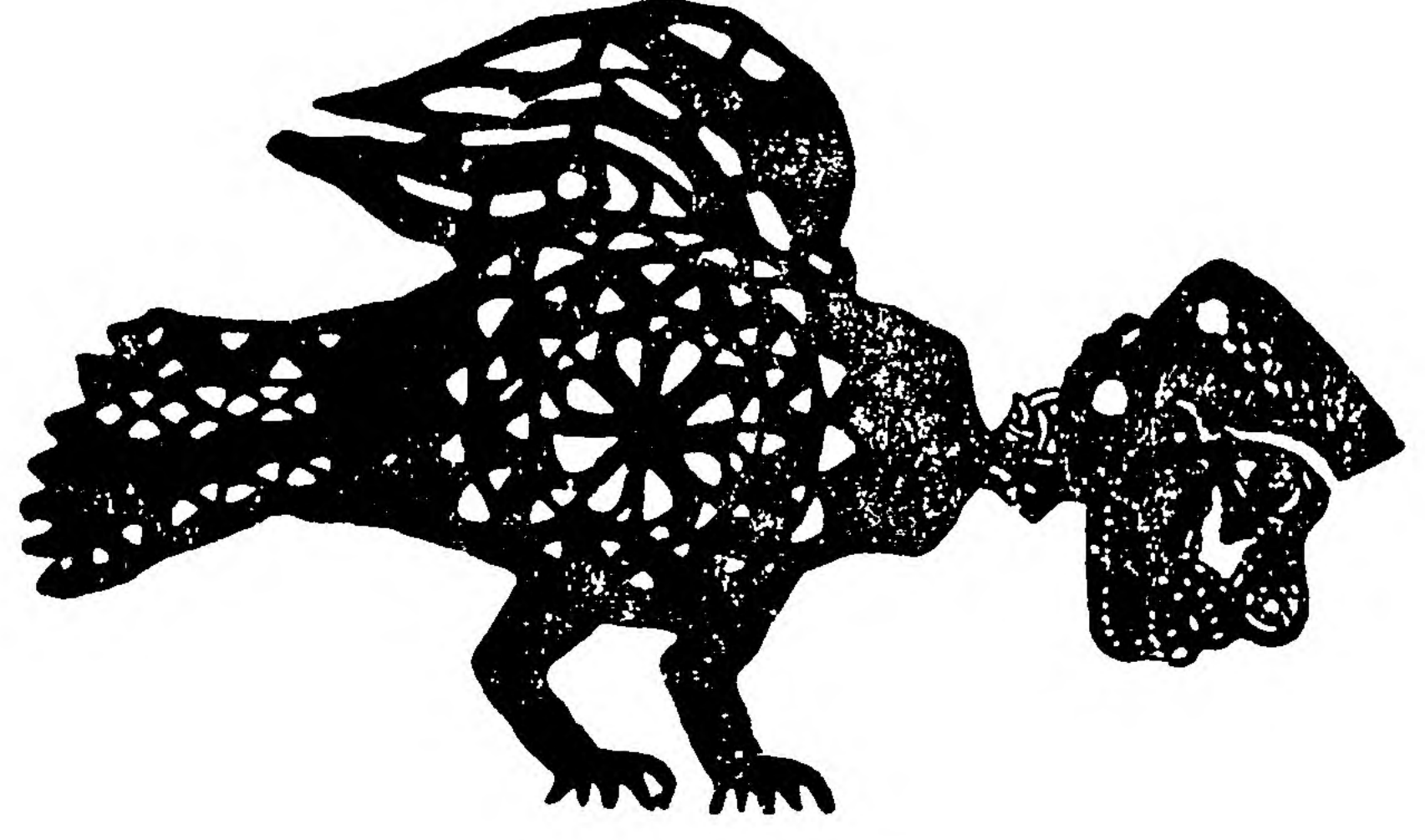
- 14 İngilizce çevirisi için bkz. R.A. Nicholson, *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge 1921, ss. 189 vs. Almanca çevirisi için bkz. J. Horovitz, "Ibn al Farid über das Schattenspiel", *Der Islam*, 8 (1913), ss. 291-99; ayrıca bkz. *Geschichte*, 218-222.



Mısır - Memlûk tasvirleri



Mısır - Memlûk tasvirleri

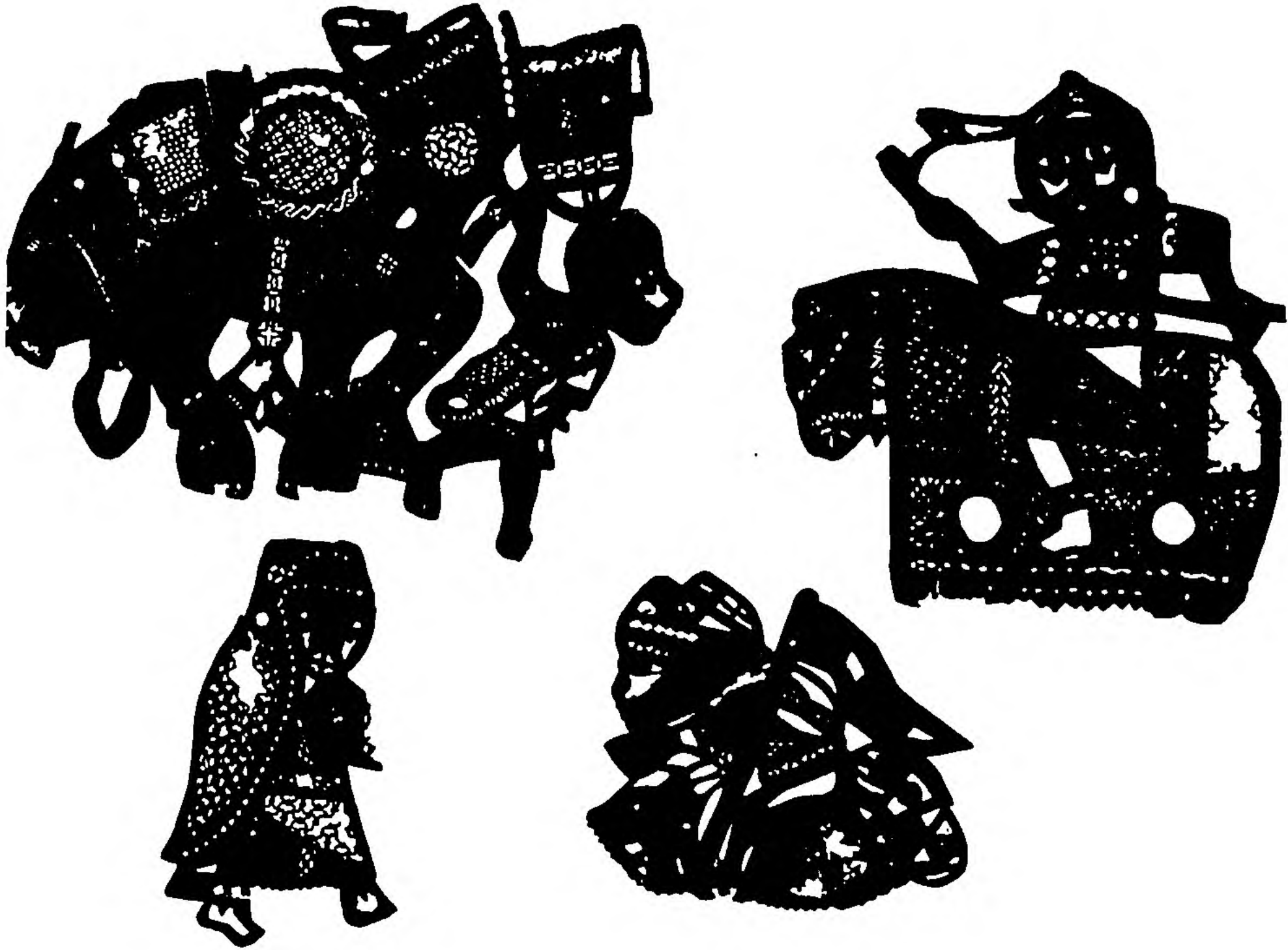


Mısır - Memlûk tasvirleri

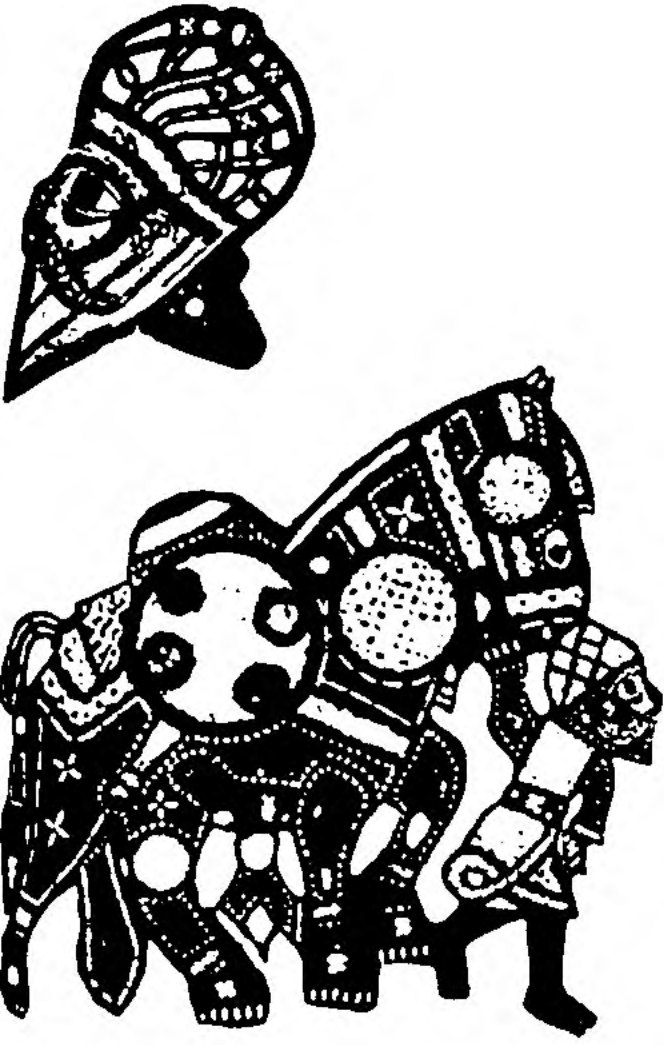
tur. Aşağıda da Kahle'nin araştırmalarına dayanarak gösterileceği gibi, bu tasvirlerin önemli bir kesiminin XIV. yüzyılın ilk yarısından ve daha öncesinden olduğu anlaşılmıştır. Bu nedenle de bu Memlûk tasvirleri bugün yeryüzünde bulunan en eski tasvirler oluyor. Kahle bunları bulmakla kalmamış, ayrıca çeşitli incelemelerinde bunları betimlemiş, tarihlerini ve konularını saptamak için olumlu ve kesin sonuçlar aldığı araştırmalar yapmıştır.¹⁵ Bunları buluşu şöyle olmuştur : 1909'da Mısır'da bulunurken, gerek tasvir gerek yazma metin arıyormuş. Kahire'de bulamayınca Nil deltasında Menzala'ya gidiyor, burada Hasan el-Kaşkaş ile kitap ciltcisi Şeyh Ahmed b. Muhammed ile ve başkalarıyla tanışıyor. Onların yardımıyla başka tasvirci ve gölge oynatıcılarıyla tanışıyor. Menzala ile Port Said arasında gidip gelmeleri sırasında Hasan Hassan ez-Zammar ve oğlu ile de tanışıyor. Gerek bunların elinde, gerek Hasan Hassan'ın kardeş çocuğu Hak Abdu'dan ellerinde bulunan tasvirleri alıyor. Hak Abdu'da bulunan tasvirler daha iyidir. Bunlar onun ailesinde çok uzun zamandır bulunmaktadır. Büyükbabasına (1790 - 1870) da onun babasından miras kalmış, o da bunları Magribli İbrahim adında birinden yüz elli yıl önce 40 liraya almış, Magribli bunları, oğlu için almak isteyen bir paşaya iki katına satmış, ancak paşa ölünce bu tasvirler Menzala'ya geri gelmiş ve bu aile de bir kaç kuşak bu tasvirleri kullanmışlar; örnekler üzerine yenilerini yapmışlardır. Bu tasvirler çeşitli yerlerden gelmektedir. Kahle gerek Hasan Hassan'dan, gerek Hak Abdu'dan gelenleri birbirine karıştırdığı için hangi tasvirin kimden alındığını kesin anımsamıyor; ancak gemilerden biri, at üstünde elinde şahin bulunan atlı, iki atlı, bir su değirmeni-ne benzeyen tasviri, büyük bir gemi tasvirinin dümeni-ni gösteren parçayı Abu Abu'dan aldığını anımsamaktadır.

15 Bkz. Paul Kahle, "Islamische Schattenspielfiguren aus Agypten", *Der Islam*, I (1910), ss. 264-209; II (1911), ss. 143-195; "Das Islamische Schattentheater in Agypten", *Orientalisches Archiv*, 3 (1912/3), ss. 103 vs.

Kahle, Memlûklar üzerine araştırmalar yapmış bilginlerin yardımıyla bunların tarihlerini saptıyor. Bunların içinde kimi yenidir. İlerdeki bir bölüme aldığımız gemi ile İskenderiye deniz feneri gibi. Ötekilerin eskiliğini bulmak için Memlûk sanatı verilerinden, süslerinden yararlanmış. Özellikle Profesör Sarre ve Jacob'un önerilerine uyarak önce üzerinde Memlûk armaları bulunan tasvirlerden bunların tarihini araştırıyor. Özellikle fil ve üzerinde çalgıcılar, gemi parçası, deve ve sürücüsü, gemi parçasında Memlûk armaları bulunmaktadır. Bu armalardan tasvirlerin çoğunluğunun kesinlikle en çok 1450 yıllarına uzandığını, öyle ki daha eski de olabileceği anlaşıyor. Ayrıca tasvirler üzerindeki süslemeler, bundan başka camdar denilen Memlûk silâhlarının bulunanların Kudüs'ten L.A. Mayer'in açıklamasına göre bu silâhlı tasvirlerin 1290 yılından daha eskiye



Mısır - Memlûk tasvirleri

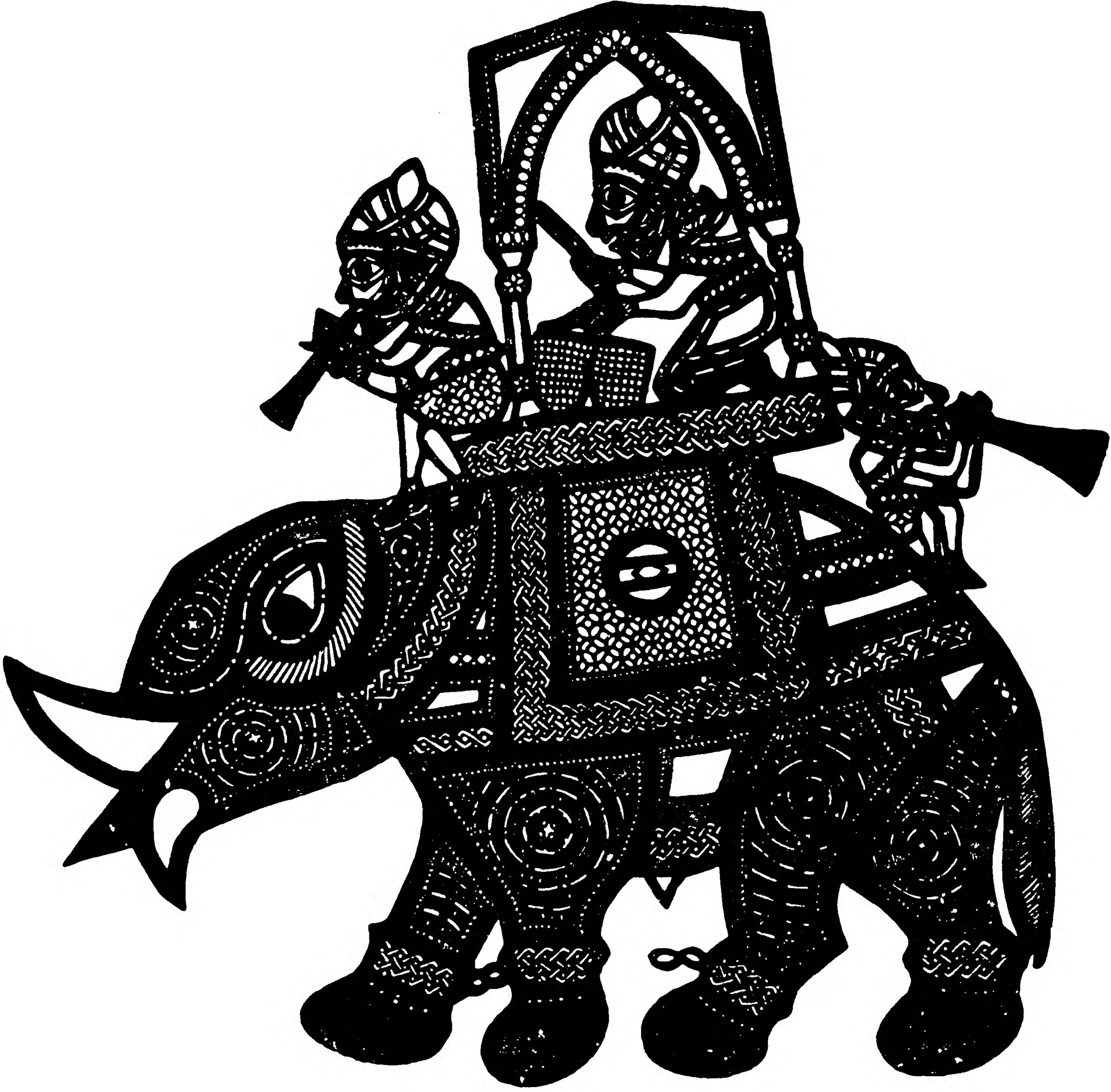


Memlûk tasviri.

uzanamayacağını, 1370 yılından da daha yeniye gele-
miyeceği saptanmıştır.¹⁶ Böylece tasvirlerin önemli bir
kesimi Ibn Danyal ile çağdaştır, zaten bunlar Ibn Dan-
yal'ın oyunlarının içeriğine de uymaktadırlar. Kiminin
de XVII. yüzyılda oynatıldığı ortaya konulmuştur. Ay-
rıca başka oyunların konularına uygun tasvirler olduğu
gibi, Türk tasvirlerine de konu bakımından benzerlikler
gösterenler bulunmaktadır. Bu tasvirleri bir kaç kesim-
de toplayabiliriz. Gemi tasvirleri : Bunların kimi kopuk
parçalar durumunda, kimi onarılmış, kimi de eksiksiz
tasvirlerdir. Bir tanesinde ufak bir kayık gibi olup ayak-
ta zurna çalan biri ile dümende iki kişiyi göstermekte-
sekliğinde yelkenli gemide dört kişi görülmektedir. 56
tim yüksekliğindedir) 52 santim eninde 45 santim yük-
dir. 65 santim eninde 45 santim yüksekliğinde içinde
dört savaşçı bulunan gemi, Memlûklar zamanında gö-
rülen *dahabiye* denilen gemi (74 santim eninde 47 san-
santim eninde 41 santim yüksekliğinde iki kişilik kayığa
benzeyen bir gemi 67,5 santim eninde, 49 santim yük-
sekliğinde içinde ok atıcıları bulunan bir savaş gemisi
vb. var.¹⁷ İkinci kesimde insan tasvirleri : Sırtında so-
pası olan bir adam (61 santim boyunda, 88 santim enin-
de); elinde bir sülün tutan bir adam (51 santim boyun-
da, 19,5 santim eninde); Kolunu Karagöz gibi ileri uzat-
mış bir adam. Bu sayılan tasvirler Karagöz ve Hacivat
tasvirlerine çok benzemektedir. 57 santim enine, 49 san-
tim boyunda çocuklu iki kadın. Sağdaki kadının bir ço-
cuğu kucığında, öteki yanındadır. Bu tasvir de Kara-
göz'de çok raslanan çocuklu kadını andırmaktadır. İki
tasvir zincire vurulmuş tutsakları göstermektedir. Bun-
lardan 47 santim yükseklikte, 35,5 santim eninde ikili
figürle 44 santim yükseklikte 50 santim eninde üçlü fi-
gür. Karagözde zincire vurulmuş tasvirlerle daha çok
Tımarhane oyunundaki delillerde raslıyoruz. İki tane
başlarının üstündeki tablada ibrik taşıyonlar. Bunların

16 Bkz. Paul Kahle, *Der Leuchtturm von Alexandriz. Ein arabisches Schattentheater aus dem mittelalterlichen Agypten*, Stuttgart, 1930, s. 10.

17 Bkz. And, *Karagöz*, s. 25.



Mısır - Memlûk tasvirleri

biri 84 santim yüksekliğinde öteki 70 santim yüksekliğindedir. Bunlar da Karagöz'de çok raslanan çeyiz taşıyıcılarına çok benzerlik gösterir. Bu iki tasvirin ilginç bir özelliği vardır. Burada yüzler Picasso'nun kimi tablolarında olduğu gibi hem yandan hem önden gösterilmektedir. Elinde iki şahin tutan bir avcı; yüzü tam öndendir, çok büyük bir bıyığı vardır. At üstünde elinde bir şahin tutan binici onarılmış bir tasvirdir. 44,5 santim eninde at üstünde bir binici. Üzerinde üç çalgıcı bulunan 50 santim yüksekliğinde ve 31 santim eninde fil (bu da onarılmıştır). Bir deve üstünde iki binici. Yüksekliği 72 santim, eni 43 santim. Deve üstünde bir binici ise parçalara ayrılmıştır. Bir başka deve ve sürücüsü-

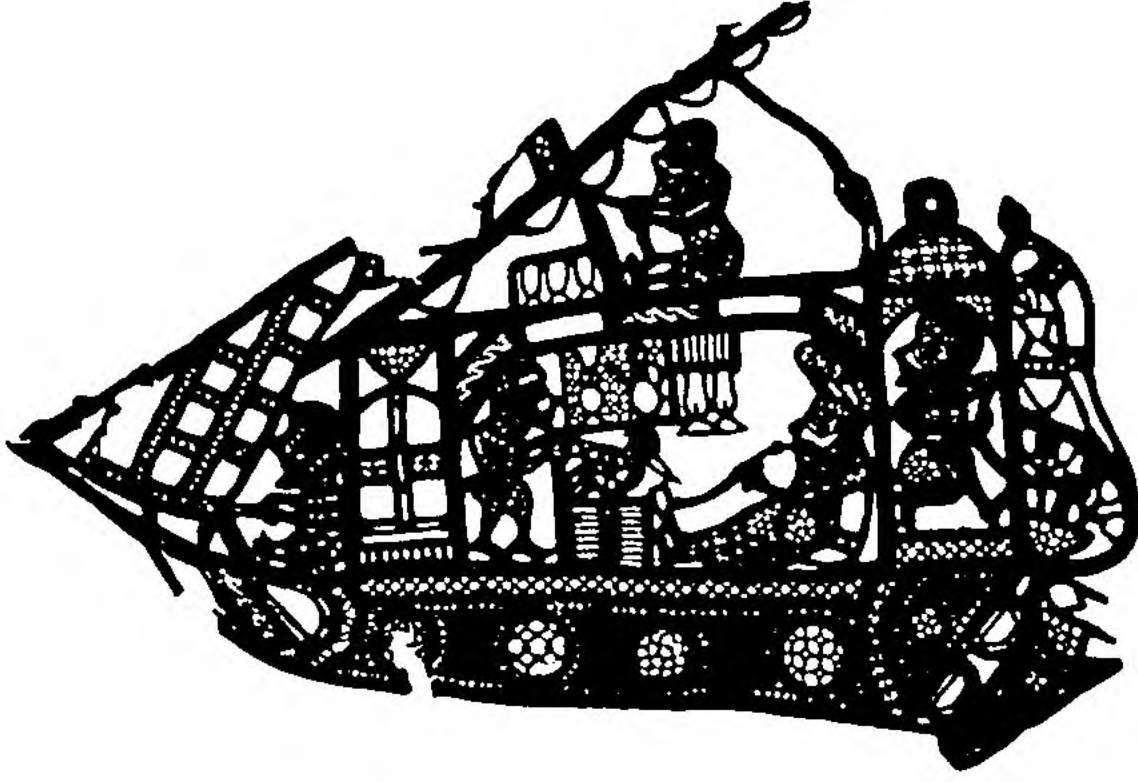
nün ise boyu ve eni 19,5 santimdir. İlerdeki bölümde sözünü edeceğimiz *Manastır* oyunundaki Kıpti Keşiş'in kızı Alam¹⁸ ile oyunun kahramanı Ta'adir'i¹⁹ gösteren iki tasvir. Alam'ın boyu 76 santim, Ta'adir'in boyu başında Tartur'u saymadan 77 santimdir. Bir sokak satıcısı 70 santim boyundadır, Karagöz'e çok benzer.²⁰ Bir at ve binicisi. At üstünde zurna çalan biniciyi gösteren iki tasvir. Parçalanmış bir tasvir : Deve üstünde bir binici kadın. Bir aslan bakıcısı. (Aslan 68 santim eninde, 41 santim yüksekliğinde, bakıcısı 45 santim yüksekliğindedir) 34,5 santim eninde, 39 santim boyunda bir ellerinde kılıç bulunan üç suikastçi.

Bir başka kesimde ise hayvanlar bulunmaktadır. Bu hayvanların kimi insan başları olanları gibileri söylene ve yapıntı yaratıklardır. 26,5 santim yüksekliğinde, 39,5 santim eninde bir deve. 49 santim eninde, 44 santim yüksekliğinde bir zürefa. 38 santim eninde, 28,5 yüksekliğine bizim Karagöz'deki ahu tasvirlerine benzeyen, antilop gibi bir hayvan; 29 santim uzunluğunda, 14,5 santim eninde balık, 32 santim eninde, 22 santim yüksekliğinde yaban köpeği (ya da sırtlan); 41 santim yüksekliğinde, 40 santim eninde yaban keçisine benzeyen bir hayvan; 28 santim eninde, 16,5 santim yüksekliğinde tilki ile çakal arass bir yavru hayvan; devekuşu ve üstünde bir kartal (devekuşunun boyu 65 santim, eni 32 santimdir). Ördek (ya da kaz) üstünde bir kartal. Ve 41 santim yükseklikte, 32 santim eninde bir hayvan üstünde kartal, bu kartallı tasvirler. ileride Türkiye gölge oyununun ilk oynanışındaki anlatılan hayvanlı oyunlara uymaktadır. 89 santim boyunda bir timsah ilerde göreceğiz *Li'b et-timsah* adlı oyunla ilişkisi olduğu kesindir. 42 santim yüksekliğinde, 54 santim eninde bir devekuşu ya da pelikan. 26 santim eninde, 18 santim boyunda leylek gibi bir kuş. İki kuş üstüste (yüksekliği 60 santim, eni 47 santim). Bu olağan hayvanların yanısıra bir takım

18 Bkz. And, *Karagöz*, s. 71.

19 Bkz. And, *Karagöz*, s. 24.

20 Bkz. And, *Karagöz* s. 71.



Gemi Mısır - Memlûk tasviri

insan başlı hayvanlara raslanmaktadır. Türk gölge oyununda da insan başlı kaplumbağa, eşek, keçi, balık bulunduğu düşünülürse bu tasvirlerle de bizim için ayrı bir önem kazandırır. Kuştan bir eteklik gibi giyinmiş bir adam. (44 santim yükseklikte, 47 santim eninde) İnsan başlı balık (49,5 santim uzunluğunda ve 21 santim eninde). Kuş kuyruğu ve insan başı olan balık (37 santim uzunluğunda 21,5 santim eninde). İnsan başlı kuş (44 santim uzunluğunda, 36,5 santim yüksekliğinde.)

İlginç bir tasvir ise (55 santim eninde, 50 santim yüksekliğinde) bir konağın tahtabosunu andırır. Üst kat çeşitli lambalar, giriş ve sütunlarla donanmıştır. İki kişi karşılıklı oturmuşlar, birinin başı kopmuştur, elinde yelpaze tuttuğu anlaşılıyor, öteki ise bağdaş kurmuş elinde nargile marbucuna benzeyen uzun bir şey tutmaktadır. Alt katta ise altı tane zincire vurulmuş tutsak görülmektedir.

Kahle'nin bu saydığımız ve saymadığımız tasvirleri çeşitli Alman müzelerindeki koleksiyonlarına dağılmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nda kimi yitirilmiş, kimi de yer değiştirmiştir. Özel ellerde bulunan tasvirler de vardır. Dr. Jacob'un koleksiyonundan Dr. Max Bührmann'ın koleksiyonuna geçen 57 santim boyundaki bir rahip olabilecek tasviri buraya aldık. Tasvirin yüzü önden, gövdesi yandandır.

Eski Mısır tasvirleri de Türk tasvirleri gibi deve derisinden yapılıyordu, deri saydam değildi. Ancak bunları renklendirmek için kilise ve cami pencerelerinde görülen vitraylar gibi, tasvirin delikli yerlerine ince renkli deriler yapıştırılıyordu. Bunların kitabın başında açıkladığımız Türk gölge oyunundaki *fırdöndü* gibisinden bir değnek düzeni ile tasvirin iki yöne dönmesi olanağı bulunmaktadır. Sopa takılan deri yuvaların çoğunlukla tasvirlerin hep en kıyısında bulunuşundan bu anlaşılabilir. Bir metre uzunluğundaki sopaların ucunda da deri vardır, böylece yuvaya girdiği zaman iyi sıkışır. Eklemleri oynayan tasvirler için birden çok sopa kullanılmaktadır. Ancak bunların hiç birinin Türk tasvirleri gibi oynak, devinimli ve renklerinin de onlar gibi güzel olduğu söylenemez. Gerçi XVIII. yüzyıldan sonra Mısır'a Türk gölge oyunu girmiş, tasvirler bizimkilerine benzetilmeye çalışılmışsa da, hiç bir zaman Türk tasvirlerinin renk, çizim ve oynaklıklarına erişememiştir.

Mısır gölge oyununun XVII. yüzyıla uzandığını da gene ilk Kahle ortaya çıkarmıştır. 1903 - 1908 yıllarında Mısır'da 1700 yıllarında yazılmış gölge oyunu yazmaları bulmuş ve bu oyunları yazan şairlerin XVI. yüzyılda yaşadıkların ortaya koymuştur. Bu şairlerden sonuncusu ise Da'ud el Menavi olup, ilerde de görüleceği gibi 1612 - 13 yılında Edirne'de Sultan I. Ahmed'e gölge oyunu oynatmıştır.²¹

X. TÜRK GÖLGE OYUNU

1. Kökeni ve Evrimi

Bundan önceki açıklamalarımızda da belirttiğimiz gibi bir kültür birikiminden çıkan ve bu birikimin çeşitli yönlerini yansıtan Türk gölge oyununun kökenini araştırırken, böylesine zengin ve ayrıca etkili bir kültür mirasının kupkuru bir teknik açıdan araştırılması kı-

21 Paul Kahle, *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Egypten*, Leipzig 1909, ss. 16 vs.

sır ve verimsizdir. Bununla birlikte gölge oyununun Türkiye'ye kesin XVI. yüzyılda nasıl girdiğini kanıtlarıyla ele almadan önce, çeşitli incelemecilerin görüşlerini kısaca belirtelim. Bu görüşlerin dayanaklarını iki öbekte toplayabiliriz : Önce gölge oyununu teknik olarak bir başka yerden göçler, yerleşmelerle gelmiş olduğunu göstermeye çalışanlar. İkincisi de Türk gölge oyununun ek sen kişileri Karagöz ve Hacivat ile gölge oyununun bulucusu olduğuna inanılan Şeyh Küşteri'nin gerçekten yaşamış kişiler olduğunu kanıtlayarak, bu yoldan Karagöz'ün çok eskiden beri bilindiğini göstermek isteyenler. Şimdi bu iki öbeğin görüşlerini eleştirisel bir gözle inceleyelim.

Kimi incelemeciler gölge oyununun Orta Asya'dan, büyük bir olasılıkla İran üzerinden geldiğini ileri sürmüşlerdir. Gerek Orta Asya'da, gerek İran'da gölge oyununun bulunduğu üzerine hiç bir kanıt yoktur. Orta Asya'daki *kol korçak* (el kuklası) ve *çadır hayal* (ipli kukla) her ikisi de kukladır. Zaten daha önce de belirtildiği gibi XVI. yüzyıldan önce yazılı metinlerde ele geçen *hayal* sözcüğü hep kuklaya anıştırmadadır. Bu yanlışlığa yol açan kaynaklardan biri de Samayloviç adındaki Rus bilgininin iki, üç yapraklı kitapçığı Türkçeye çevrilirken, *kol korçak*'ın "Karagöz" diye karşılanmasından gelmiştir.¹ Oysa *korçak* sözcüğü bugün de Anadolu'da kimi yerlerde yaygın olarak kukla ve bebek karşılığı olarak kullanılmaktadır. Kaldı ki bu çeviri yanlışlığı kitapçık-taki iki fotoğraf ile elle yapılmış iki resme bakmakla da anlaşılabilirdi. Çünkü dört resim de kuklayı göstermektedir. Türklerde kukla geleneği hem çok eski, hem geçidi bakımından çok eskidir. Eski Türklerde el kuklası, ipli kukla, sopalı kukla, dev kuklalarının yanısıra başka türler de vardı.² Ayrıca Anadolu'da bugün de köy-

1 Bkz. A. Samaylov'ç, *Türkistan San'atkarları Loncasının Risalesi* (çeviri Abdülkadir), İstanbul 1929, s. 5.

2 Bkz. *Geleneksel* ss. 81-106; Dostumuz Profesör Landau *Encyclopedia Britannica*'nın yeni baskısına 1974, IX, s. 979 İslam sanatı maddesine yazdığı yazıda Türkiye'de kukla olmadığını söyleyebiliyor. Oysa kaynakçasında bunun çeşitle-

lerde kukla çok yaygındır ve bunların önemli bir kesimi Şamanlıktan gelen işlevlerini de yitirmemişlerdir.³ Bu da onun eskiliğine kanıttır.

Bir başka görüşe göre, Hindistan'dan Batı'ya göç eden çingenelerden Türkiye'de kalanlar Hindistan gölge cyununu Türkiye'de tanıtmış olacakları olasılığının ayrıca Karagöz'de Çingene öğelerinin çok bulunması, Karagöz'ün kendisinin de çingene olduğu üzerine anıştırmaların bolluğu ile de desteklenmektedir.⁴ Gerçekten de yalnız Karagöz'de değil, fakat tüm geleneksel tiyatromuzda ve seyirlik oyunlarımızda Çingene öğeleri çok boldur. Birçok yerlerde Karagöz Çingene olduğunu açıkça kendisi söyler. Bir yerde kendisini "*efkâr-ı fukaradan ve gürûh-i Kıptiyandanım*" diye tanıtır. İşinin Çingene'ler gibi ızgara maşa yapıp satmak olduğunu birçok yerlerde belirtir. *Ferhad ile Şirin* oyununda Çingene'lerin sanatı olan demircilik yapar, gene Çingene'ler gibi zurna çalar ve zurnada çeribaşının ezgisini tutturur (*Bahçe*) Çingene olarak bilinen *Bok Ana*'nın oğlu olduğu üzerine kimi oyunlarda anıştırmalar vardır. Ayrıca tasvirler arasında da Karagöz'ü çingene olarak gösteren tasvirler bulunmaktadır. Bunlardan siyah beyaz olarak verdiğimiz eski bir Karagöz tasvirinde Karagöz'ün ıskırlağı yerinde Çingene simgesi olarak ızgaralar konulmuştur. İkinci renkli olan resimde ise Karagöz çingene olarak gösterilmiş, ızgara, maşa satmaktadır.⁵ Elimizde bulunan bir Karagöz yazmasında Karagöz'ün, Hacivat'ın okuduğu perde gazeline güldürücü bir benzek yer almaktadır :

Hacivad — Eğer çeşmi basiret var ise her dîne-i zevalde
Rumuzun fehm edip anlar misali aleme perde

rini hem de resimleriyle veren İngilizce kitabımı en başa aldığı halde.

3 Bu konuda geniş bilgi ve resimler için bkz. And, *Oyun ve Bügü*, ss. 252-256; Resimler XXVII-XXVIII.

4 Bu görüş için bkz. Jacob, *Geschichte*, s. 109.

5 Her iki resim için de bkz. And, *Karagöz* s. 53 ve III/16'daki resim.

Güzeller bi-vefa oldu bu fanide cihan şimdi
Olur elbet vedayı muhabbet derd ile serde
Kaçarsın perde ardınca hicabından kamer
meşreb
Gözün aç çekmesin ta habı gaflet çeşmine
perde
Bu perdeyi ne a'lâ kurmuş Şeyh Küşteri ama
Beni şimdi düşürdü Karagöz çinganesi derde

★

Karagöz — Neme lâzım perde merde-ah olaydı kuzum
zerde
Züğürtlüktür düşüren hep-benim başımı
derde
Görenler hep beni birden dedi ey kıltaban
şimdi,
Nere çinganesisin, var mı adın defterde?
Yılan gibi sokarsın hemen rast geldiğin
yerde
Hırs ile bu çinganeyi korkutma sen her yerde
Bu çergeyi ne a'lâ kurmuş çeribaşı⁶ ama
Geçen sene Hacı Evhad tarafından dikilmişti
bu yerde.

Dr. Jacob'un bu görüşü, kuklanın Hindistan'dan çıkıp Batıya gittiğini savunan Pischel'in görüşünün gölge oyununa uygulanmasından başka bir şey değildir. Pischel'in bu görüşü kanıtlanmadığı gibi, Hindistan'daki gölge oyununun varlığı da, daha önce ilgili bölümde de görüldüğü gibi, pek kesin değildir. Öyle de olsa, bin yıl önce Hindistan'dan Batıya göç eden Çingeneler Kuzey Hindistan'dan çıkmışlardı, oysa daha önce gördüğümüz gibi Hint gölge oyunu güneydedir. Ayrıca hiç bir ülkede çingenelerin gölge oyunu oynattıkları üzerine en ufak bir belirti yoktur. Kaldı ki Karagöz'de çingene öğelerinin bulunuşu, bu tekniği Çingenelerin getirdiğine de ka-

6 Perde gazellerinde Karagöz perdesi için çoğu kez hayme ya da çadır deyiminin kullanılmasına karşın Karagöz'ün benzeğinde *çerge*, kurucusunun da *Şeyh Küşteri* yerine *çeri başı*'nın kullanılışı ilginçtir.

nıt olamaz. Ayrıca en önemlisi, daha aşağıda XVI. yüzyılda Karagöz'ün nasıl Mısır'dan geldiğini gösteren kanıtların karışısında da bu görüş kolayca çürütölmektedir.

Son bir görüş ise Batıdan gelebileceğı olasılığıdır : Bir yanda Bizans ve İtalya'nın *Commedia dell'arte*'sinin aracılığı ile eski Yunan *mimus*'u, öte yandan XV. ve XVI. yüzyılda İspanya ve Portekiz'den Türkiye'ye gelen Yahudiler eliyle. Hemen şurasını belirtelim ilerde yeniden bu konuya dönmek üzere bu etkilerin geleneksel tiyatromuzda bir ölçüde bir katkısı olduğunu benimsesek bile, şimdilik burada araştırılan gölge oyununun tekniğıyle ilgili olduğuna göre, yukarıda saydığımız yollarla bu tekniğın geldiğini gösterebilmek için bunların çıkış ölkelerinde gölge oyunu olup olmadığını araştırmak gerekir. XVII. yüzyıl İtalyan gezgini Pietro della Valle, Ramazan'da kahvelerde çeşitli soytarı ve oyuncuların yanısıra geriden aydınlatılmış bir perde veya boyanmış bir kâğıt üzerinde gölgelerin oynatıldığını, bunların kendi ülkesi İtalya'da Napoli'deki saray önünde veya Roma'da Navone Meydanı'ndakilerden değişik olarak sözlü olduklarını, bunları oynatanın sesini değiştirerek çeşitli dilleri ve ağızları taklit ettiğini, kadın erkek ilişkilerinin büyük bir açık - saçıklıkla gösterildiğini, bu konuların böyle bir dinsel bayramda ve genel yerler için aşırı utanmasız olduğunu belirtiyor.⁷ XVII. yüzyılda İtalya'da gölge oyunu bulunduğunu kabul etsek bile bu geç tarihli alıntıya göre gölge oyununun İtalya'dan Türkiye'ye değil fakat Türkiye'den İtalya'ya gitmiş olabileceğine daha yatkındır.

İkinci olasılık Yahudiler eliyle İspanya ve Portekiz'den gelmiş olabileceğidir. Geçmiş yüzyıllarda Türkiye'de gölge oyunu veya Karagöz oynatan Yahudi'lerin bulunduğunu kaynaklar bildirmektedir. Nitekim XVII. yüzyıl gezgini Thévenot, Türkiye'de gördüğü bir gölge oyununu ayrıntılarıyla anlatırken, Türkiye'de gölge oyunu gösterenlerin çoğunlukla Yahudi olduklarını belirtti-

⁷ *Viaggi di Pietro della Valle*, Roma, 1650, I, ss. 110, 111.

yor.⁸ Acaba gerçekten Yahudi'lerin geldiği İspanya ve Portekiz'de gölge oyunu biliniyor muydu? İspanya'da gölge oyununa Fransızca *Les ombres chinoise* gibi *sombras chinescas* deniliyordu. İspanya'da gölge oyununun oynatıldığını gösteren ipuçları da vardır.⁹ İspanya'ya kukla ve gölge oyununun Arap'lar eliyle gelmiş olabileceği görüşü de ileri sürülmüştür.¹⁰ Ancak, bu konuda kesin bir sonuca varabilmek için eldeki kaynaklar da yetersizdir.

Bu görüşlerin yanısıra bir de Karagöz'ün, Hacivat'ın ve Karagöz'ün bulucusu olduğu ileri sürülen Şeyh Küşteri'nin yaşamış kişiler olduğunu kanıtlayarak, bu yoldan gölge oyununun kökenini bulmaya çalışanlar vardır. Hemen belirtelim bunlar doğru olsa bile, hiç bir zaman gölge oyununun tekniğinin kökenini ve Türkiye'ye gelişini açıklamaz. Türk gölge oyununun Karagöz adını alışı XVII. yüzyıla rasladığına göre, bu üç kişinin gerçek kişiler olması gene de gölge oyunu ile ilişki kuramamaktadır. Bununla birlikte gene de bu çeşitli yorumları burada anımsamakta yarar olacağını sanıyoruz. Gölge oyununun bu iki kâhrmanı halkın gönlünde yüzyıllarca öyle yerleşmişlerdir ki halk onları gerçekten yaşamış kişiler olarak görmek istemiştir. Bu bakımdan birtakım söylentilerde onların yaşadıkları ileri sürülmüş olduğunu daha önce görmüştük. Bu söylentilerden birisine göre, Sultan Orhan çağında Hacivat'ın duvarcı, Karagöz'ün demirci olduğu, Bursa'da yapılan bir camide çalıştıkları, söyleşmeleriyle öteki işçileri oyaladıkları, bu yüzden de camii yapımının gecikmesi üzerine Sultanın bunların ölümlerini buyurduğu yolundadır. Bu söylentinin dört çeşitlemesi bulunmaktadır.¹¹

8 *Relation d'un voyage fait au Levant*, Paris 1665, ss. 66-67.

9 Jeronimo Martinez de la Vega, *Solenes i grandiosas fiestas...*, Valencta 1620, s. 177; J.R. Varey, *Histori de los titeres en Espana...*, Madrid 1957, s. 101.

10 J.E. Varey, *Minor Dramatic forms in Spain with special references to puppets* (yayınlanmamış doktora tezi) Cambridge 1950, s. 14.

11 Bu söylenti ve çeşitlemeleri için bkz. Stıyavuglı, a.g.e., ss. 32-34.

İkinci söylentiği Evliya Çelebi'de buluyoruz : Ona göre, Efelioglu Hacı Eyvad Selçuklular çağında Mekke'den Bursa'ya gidip gelen Yorkça Halil diye tanınmış biridir, bu yolculuklardan birinde kendisini eşkiyalar öldürmüştür. Karagöz ise İstanbul Tekfurı Konstantin'in seyisi olup Edirne dolaylarında Kırk Kilise'den Kıpti Sofyozlu Bali Çelebi'ydi, yılda bir kez Tekfur kendisini Alaeddin Selçukî'ye gönderdiğinde Hacivat ile buluşup konuşurlardı. *Hayâl-i zıl* sanatları onların söyleşmelerini gölge oyunu olarak oynatırlardı. Bunu bir de Evliya Çelebi'nin yazısından okuyalım :

Karagöz ve Hacı Ayvad ki Bursalı "Hacı İvaz" dır. Selçukîler zamanında "Yorkça Halil" ismiyle müsemma' peyk-i Resûlullah idi ki yetmiş yedi sene müddet Mekke'den Bursa'ya gidüb gelirdi. "Efeliogulları" namıyla ecdadları şöhret bulmuşdu. Bu hânedan zagar köpekleriyle meşhurdurlar ki hâlâ elsine-i nâsda "Efeli-oğlu zagarı gibi ne bilirsin?" deyü darb-ı mesel olmuşdur. Bu Efeli-oğlu, Mekke'den Bursa'ya gelirken beyn-el haremeyn eşkiyâ-yı Urban Efeli-oğlu "Yorkça Halil Hacı Ayvad" ı şehid idüb Bedir hîninde defn eylediler. Efeli-oğlu'nun kelbi Arabların yanında kalub, sonra bu Arab'lar Şam'a gelüb çarşıda gezerken kelp bu arabları kudurmuş gibi kapmağa başlayup, diğer âdemlerin ayağına yüzünü sürüb yalvararak lisân-ı hâl ile tazallum iderdi. Sonra yine Arab'lar üzerine hırlayub dalar, hamle idüb salsardı. Halk görüb anladılar ki bu Efelioglu'nun zagarıdır. "Bunda bir hal vardır. Tutun şu Arab'ları" deyüb Arab'ları tutub hâkime getirirler. Handaki hücrelerini basub orada Efelioglu'nun afitabesini, sapanını, teberini, kanturasını, zilleri ile kanlı esvablarını, Bursa'ya getireceğini cümle mektubları bulub hemen cümle Arab'ları "Sinaniye" çarşısında sıra ile selb iderler. Kelb-i garîb de maslub Arab'ların altına varub bir âh-ı serd çekerek teslîm-i ruh

ider. İşte Hacıvad böyle bir sâî ve nedîm ve yârândan peyk-i Resûl idi.

Karagöz ise İstanbul Tekfuru Kostantin'in sâîsi idi. Edirne kurbündeki "Kırk Kilise'den bir mîr-i sâhib-keîâm-ı cihan kıbtî idi. Adına "Sofyozlu Karagöz Bali Çelebi" dirlerdi. Tekfur Kostanti yılda bir kere "Alâeddin-i Selçukî" ye gönderdikde Hacıvad ile Karagöz'ün birbirleriyle mübâhase ve mücâdelelerini o zamanın pehlevanları hayâl-i zille koyub oynadırlar idi.¹²

Evliya'nın kendi çağından şöyle bir dört yüzyıl öncesinin olayları üzerine vereceği bilgi ne denli doğru olabilirse bu söylenceye de o denli güvenilebilir. Kimi incelemeciler bu söylenceyi tarih yanlışlarına rağmen doğru olarak benimsemişler, öyle ki bundan Selçuklularda gölge oyunu bulunduğu gibisinden dayancasız bir sonuca varabilmişlerdir. Elde güvenilir bir kaynak olmadıkça Karagöz ve Hacıvat'ın ne yaşadığı, ne de yaşamadığı yolunda bir sonuca ulaşabiliriz. Nitekim 1932 yılında Bursa'da Çekirge yolunda Karagöz için yaptırılan mezarın onarılması söz konusu olunca bu olayla ilgili olarak Karagöz'ün gerçek veya yapıntı bir kişi olup olmadığı üzerinde basında uzunca süren bir tartışma olmuş, bu tartışmalarda çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Bu arada Fuat Köprülü bir demecinde Karagöz'ün yapıntı bir kişi olduğunu belirtmiştir.¹³ Gene bu tartışmalarda Filibeli Mithat Beyin Bursa Belediye Başkanı Muhittin Beye bir mektubu yayınlanmıştır.¹⁴ Mektup sahibi 1333 yılında Hisar'daki Ortapazar medresesi kitaplığında veya yine oradaki Mısırî Tekkesi kitaplığında *Hayat ve menâkıb-i Kara Oğuz ve Hacı Evhad* adında bir kitabın bulunduğunu, sonra bir yangında yanmış olduğunu, Bursa'da Sahaflar çarşısında oturan kahveci Şeyh

12 Metin And, *Kırk Gün Kırk Gece*, İstanbul 1959, s. 81..

13 "Karagöz muhayyel bir şahıs mıdır?", *Cumhuriyet Gazetesi*, 25 Ağustos 1932.

14 *Vakit Gazetesi*, 13 Kasım 1932.

Hakkı Efendi'nin Karagöz'ün Orhaneli ilçesinde Karakeçili aşiretinden "Kara Oğuz" adını taşıyan bir köylü olduğunu söylediğini, fakat bu adın daha sonra "Kara Öküz" e çevrildiğini, bunun arkadaşı "Hacı Ahvad" ile birlikte düzenledikleri oyunların Şeyh Küşterî'nin ilgisini çektiğini ve "Kara Öküz" ü "Karagöz" e çevirdiğini ileri sürmüştür.

Bu söylentiler arasında bir de Hacivat'ın "Hacı İvad Paşa" olduğu yolunda bir görüş vardır.¹⁵

Daha önce değindiğimiz gibi bir başka söylence daha vardır. Bu, gölge oyununun Mısır'dan gelmiş olabileceği görüşünü doğrulamaktadır. Buna göre, Türk'ler "Karagöz" ü "Karakuş" tan bozmuşlardır. Karakuş ise üzerine çeşitli halk hikâyeleri, fıkralar çıkarılmış olan Selâhaddin-i Eyyubî'nin subaylarından ve devlet adamlarından Bahaeddin Karakuş'tur. Cesur ve sert olan Karakuş, cahil, bön, kaba, ters olarak canlandırılmıştır.

Karagöz ve Hacivat'ın yaşamışlığı sorunuyla ilgili bir konu da, Karagöz'ün kurucusu diye bilinen Şeyh Küşterî'dir. Daha XVI. yüzyılda Gelibolulu Âli, çağının gölge oyununu anlatırken "Yani ki Şeyh Küşterî hazretleri vahdet-i vücûd sırrını hicâb-ı şuhûd verâsından gösterdiği gibi" diyerek hayâl-i zıll ile birlikte Şeyh Küşterî veya Küşterî'nin adını anıyor. Karagöz oyunlarında Şeyh Küşterî'nin adı perde gazellerinde ve Karagöz'cülerin ağzında dolaşan söylentilerde çok raslandığı gibi Karagöz perdesi'ne de Küşterî Meydanı denilir. Perde gazellerinin hemen hepsinde Şeyh Küşterî'nin adı geçmektedir. Buna örnek olarak bu gazellerden birkaç dize alalım :

Hazret-i Sultan-i Orhan rahmetullah'tan beri

Yâdirgâr-ı Şeyh Küşterî becâdır perdemiz

—————oOo—————

On iki bend ile dört gûşe resm-i Küşterîdir bu.

15 Enver Behnan Şapolyo, "Hacivat eski kumandan Hacı İvad Paşa mıdır?", *Akşam Gazetesi*, 4 Aralık 1932.

Tehî sanma bunu! Şeyh Küşterî'nin yâdigârıdır,
Ne gûna gösterir, bak, âlemi, sâhib-kemâl, anla!

—oOo—

Cihâna benzedüb Şeyh Küşterî bu perdeyi
kurmuş
Müşâbih eylemiş ecnâsa tasvîri, ne dikkatdir!

—oOo—

Hazret-i Şeyh Küşterî bu zıllı ta'rif eyleyüb
İbret alsunlar deyü fâni cihândan ehl-i hâl

Profesör Jacob çeşitli kaynaklara dayanarak, Şeyh Küşterî üzerine bilgi veriyor.¹⁶ Bu bilgiye göre, Sultan Orhan (1326 - 59) çağında yaşamış, ve H. 786/1366'da ölmüş olduğu sanılan Şeyh Mehmed Küşterî Taşköprü-lüzade'nin *Şakaayık-ı Nu'mâniyye* adlı eserinde¹⁷ ve *Mir'ât-i Kâinat'ta*¹⁸, Seyyid İsmail Belîğ'in *Güldeste-i Rıyâz-ı İrfan*'ında¹⁹, Bursalı Mehmet Raşit'in *Zübdet-ül Vekaayi*'inde²⁰ belirtildiği üzere, İran'da Şüşter veya Küşter adlı yerde doğup sonra Bursa'ya gelip Kara Şeyh mahallesine yerleşmiş, evliyadan ve eser sahibi bir kişidir. Selim Nüzhet Gerçekte de, çeşitli kaynaklara başvurarak, bunun doğrusunu Hozistan'da bir yerin adı olan ve aynı zamanda Bağdat'ta bir mahalleye de verilen "Tüster" olduğunu, şeyhin de asıl adının "Abdullah Tüsterî" olabileceğini, bir başka eserde ise adının "Mehmed Küşterî Dede" olarak geçtiğini, Bursa'daki mezarının yeni olduğunu, XIV. yüzyılda Mehmed Tüsterî adlı bir yazarın da bulunduğunu belirtiyor.²¹ Bunu doğrulayan bir başka kaynakta da şöyle söyleniyor :

... Rûm'da "hayâl-ı zıl" ve galatında "hayâlzil" derler. Fil-asıl dünya vü mâ-fîha bir sâye-i bimâye olduğu temsîl için Şeyh-i agâhsehl Tüs-

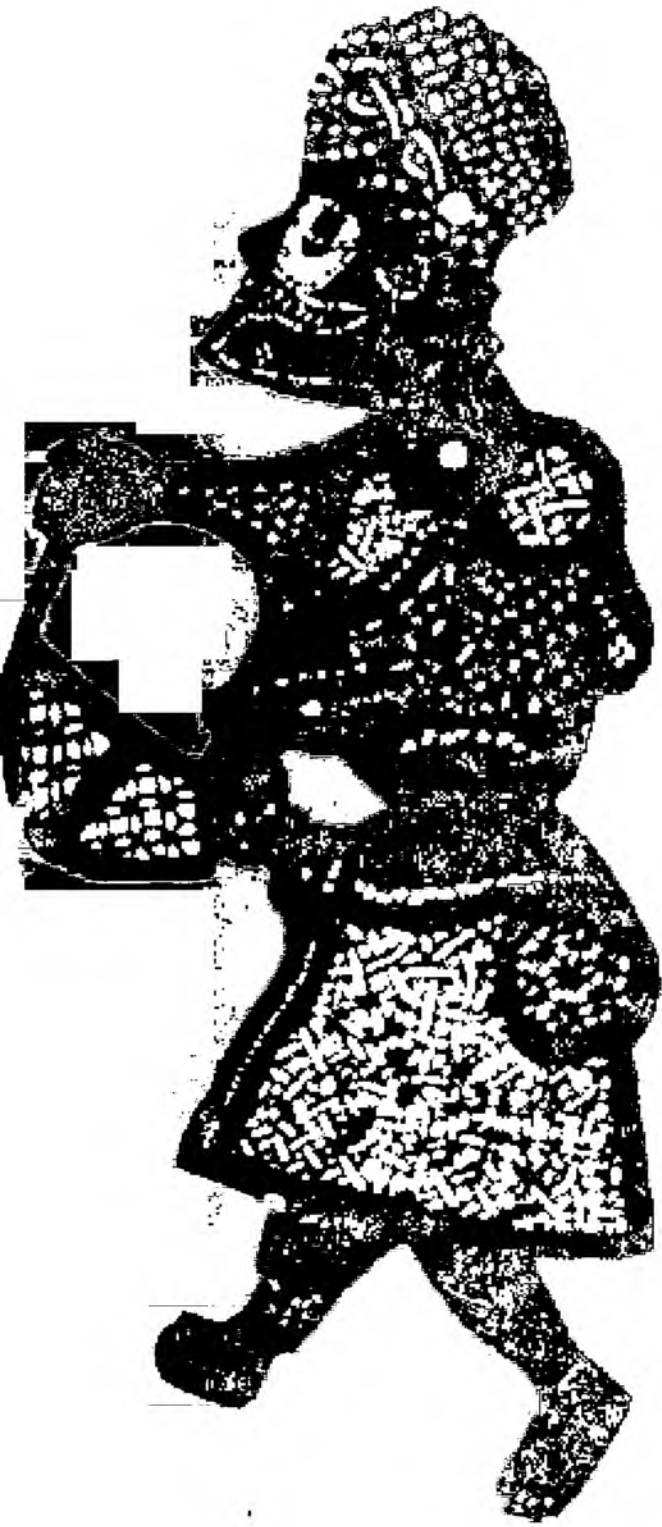
16 Jacob, *Geschichte...* ss. 108-109.

17 İstanbul, 1296 H/1852/3, s. 45.

18 Mısır baskısı, II/6, s. 21.

19 Bursa, 1302/1184-5, s. 226.

20 Millet Kitaplığı, *yam*, 2.57; bkz. Sıyavuşgil, *a.g.e.*, s. 36.



Sokak satıcısı.
(Karagöz tasvirlerine
benzeyen bir Memlük
tasvir!) .

türî ibni Abdullah cenâbının tertîbidir. (Fereç) 1283 tarihinde intikal eyledi. Zünnûn-i Mısırî dervişlerindendir. Kaldı ki Karagöz ve Hacı İvaz ki Hacivad derler Rum'da intiyâr olunan esmâdandır. Arabistan'da sâir ismile ve her diyarda ol etrâfın bir udhuke kimesnesi ismiyle perdebâzlık olunur.²²

Birri ve İbni İsa Akkisarî gibi şairler de şiirlerinde Şeyh Küşterî'yi söz konusu etmektedirler. Ne var ki, Şeyh Küşterî üzerine birbirini tam tutmayan bilgilerden tek bir gerçeğe varılsa bile, gölge oyununu bulanın veya onu Türkiye'ye getirenin Şeyh Küşterî olduğu karanlıktır. Selim Nüzhet Gerçek'in adlarını verdiği birçok kaynak Şeyh Küşterî'nin gölge oyunuyla ilintisine değinmediği gibi, Evliya Çelebi de Şeyh Küşterî'nin adını Karagöz ve oyunlara ayırdığı bölümde değil de, müzikle ilintili bir yerde anmaktadır. Evliya Çelebi şöyle yazıyor :

"Sazende-i kamış-ı mizmar - Nefer 1000. Bunu şeyh Şüsterî hayâl-ı zıl için icad etmiştir. Kamıştan dilim dilim yarılmış bir sazdır."²³

Şeyh Küşterî'nin gerçek bir kişi olması, gölge oyununun kurucusu olmasını gerektirmez. Bu yakıştırma da, ağızdan ağıza geçerek, tıpkı Hacivat ile Karagöz üzerine söylentiler gibi, gelenek olmuştur. Zaten eskiden esnaf arasında çeşitli sanatların ilk bulucu veya kurucusunun Peygamber, eshâb veya velî olduğu yolunda bir inanç beslenir ve o kişi esnafın pîri olarak benimse-nirdi. Hazret-i Âdem ekincilerin, Hazret-i Nuh tüccarların ve gemicilerin, Hazret-i Musa çobanların, Hazret-i Lokman hekimlerin, Hazret-i Yunus balıkçıların, Hazret-i İsa gezginlerin, Hazret-i Muhammed tacirlerin pîri olduğu gibi, Şeyh Küşterî de gölge oyununun pîri sayılmıştır. Gerçekte, gölge oyununu bulup, onun kurucu-

21 Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temâşası*, İstanbul 1942, ss. 55-61.

22 *Şehri Divan'ı Añ*, Bulak 1255, s. 395 (Müstakim-zâde Sadeddin çevirisi).

23 Evliya, I, s. 644.

su olduğu kesin değildir; önemli olan, Karagöz'cülerin bulunmuş, kurulmuş oyuna Şeyh Küşterî'yi önder, koruyucu ve kurucu olarak seçmiş olmaları ve Şeyh'in adıyla oyunlarına ciddi yapıcı, eğitici, ibret verici bir gerekçe ve temel bulmalarıdır. Gölge oyununun bu felsefî vetasavvufî yönü ve ibret vericiliği üzerinde giriş bölümünde açıklama verilmişti.

Şimdi de gölge oyunu tekniğinin XVI. yüzyılda nasıl Mısır'dan Türkiye'ye geldiğini görelim. Gölge oyununun Türkiye'ye XVI. yüzyılda Mısır'dan gelmiş olduğu üzerine kesin bir kanıt vardır. İlk kez Profesör Jacob'un ilgimizi çektiği²⁴ bu kanıt, Arap tarihçisi Mehmed bin Ahmed bin İlyas-ül Hanefî'nin *Bedâyi-üz-zuhûr fi vekaayi-üd-dühûr* adlı daha önce sözünü ettiğimiz Mısır tarihindedir. Bu eserin birkaç yerinde gölge oyunu ile ilintili olan yere geçmeden, ilk önce bunları gösterelim. Bu eserin bir yerinde Memlûk Sultanı Çakmak (1438-53) H. 855/1451'de bütün gölge oyunu görüntülerinin *şuhûs-hayal-el-zıl*) yasak edilip yakılmasını buyurmuştur.²⁵ Bir başka yerde Sultan Melik-ün Nâsirüddin Muhammed'in gölge oyuncusu Ebul-Şer'in gösterisiyle eğlendiği belirtilmektedir.²⁶ Bir başka yerde de, yalnız Ramazan'da olmayıp bütün yıl boyunca oynatılan gölge oyunu 9 zilhicce 924'te yasak edildiği bildirilmiş, bunun gerekçesi olarak Osmanlı askerlerinin bu temsillerden dönen seyircileri soydukları, aralarındaki kadın ve erkek çocuklarını kaçırdıkları gösterilmiştir.²⁷ Bu kaynağın konumuzla ilintili yerine gelince, 1517'de Mısır'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, Memlûk Sultanı II. Tumanbay'ı 15 Nisan 1517'de astırmıştı. Cize'de Nil üzerinde Roda adasındaki sarayda bir gölge oyuncusu Tumanbay'ın Züveyle kapısında asılışını ve iki ipin iki kez kopuşunu canlandırmış, sultan bu gösteriyi çok beğenmiş, oyuncuya 80 altın, bir de işlemeli kaftan armağan ettikten

24 Georg Jacob, *Türkische Volksliteratur*, Berlin 1901, ss. 31-32.

25 *a.g.e.*, II, s. 33.

26 *a.g.e.*, II, s. 347.

27 *a.g.e.*, III, s. 183; bkz. Menzel, *a.g.e.*, s. 58.

sonra "İstanbul'a dönerken sen de bizimle gel, bu oyunu oğlum da görsün, eğlensin" demiştir.²⁸ O sırada oğlu Kanunî Sultan Süleyman 21 yaşındaydı. Nitekim onlarla İstanbul'a gelen altı yüz Mısırlı, bu olaydan üç yıl sonra İstanbul'dan yurtlarına dönmüşlerdir.²⁹ 20 Haziran 1612'de Öküz Mehmet Paşa'nın Padişahın kardeşi Gevherhan ile düğünü için Mısır'dan gölge oyuncuları getirtilmiş;³⁰ I. Ahmet, Mısır'dan gelen bu oyuncuların Davud el-Attâr (Menavî) ı Edirne'de seyretmiştir; bunu, adı geçen oyuncunun anılarından öğreniyoruz.³¹

Yavuz Sultan Selim çağının güvenilir kaynaklarından biri olan İbni İyas'ın verdiği bilgi kesin olarak gölge oyununun Türkiye'ye XVI. yüzyılda Mısır'dan geldiğini gösteriyor. Bunu destekleyen başka kanıtlara geçmeden önce Mısır'daki gölge oyununun XVI. yüzyıldaki Türk gölge oyunu ile ortak noktaları bulunup bulunmadığını görelim. Mısır'da XI., XII. ve XIII. yüzyıllarda gölge oyunu bulunduğunu daha önce ayrıntılı görmüştük. XIII. yüzyıldan Mehmed bin Danyal bin Yusuf'un yazdığı manzum ve uyaklı nesirle üç gölge oyunu metni elimizde bulunmaktadır. Bunlardan ilki *Tayf-ül-hayal*'in başı, tıpkı Karagöz'de olduğu gibi, şarkı, seyircilere teşekkür, tanrıya yakarış ve hükümdar için dua bölümlerini içine alır. Oyunun kahramanı yoksul bir asker olan Visâl, bir çöpçatan aracılığıyla evlenir, düğünden sonra Visâl gelinin duvağını kaldırınca altından korkunç çirkin bir kadın çıkar. Visâl hem çöpçatana, hem de çöpçatanın kocasına gözdağı verir, günahlarından arınmak için Hacca gitmeye karar verir. Şinasi'nin *Şair evlenmesi*'ni andıran bu konunun ayrıca Karagöz dağarcığı-

28 a.g.e., III, s. 125 ve 134.

29 Hammer-Purgstall, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, Pest 1828, III, s. 7.

30 Georg Jacob, *Nachtrage zur Bibliographie der 2. Auflage meiner Geschichte des Schattentheaters (Hannover 1925) als Bausteine für eine Neugestaltung des Werkes*, Kiel August, 1929.

31 P. Kahle, "Islamische Schattenspielfiguren aus Agypten", *Der Islam*, 1911; Jacob, *Geschichte...*, ss. 46-55.

nın çok tanınmış oyunlarından *Büyük evlenme*'ye de yakınlığı vardır. İbni Danyal'ın ikinci oyunu *Acîb ve Garîb*'de oyunun baş kişileri Garîb ile Acîb'dir. Bunlar, tıpkı Karagöz ile Hacivat gibi karşıt kişilerdir : Garîb kur-naz, yoksul; Acîb ise Allah'a şarabı yarattığı için dua eden, dilencileri isteklendiren bir sözendir. Burada kedi ile köpek kavgası, aşağıda göreceğimiz XVI. yüzyılda anlatılan gölge oyunu temsiline uygun düştüğü gibi, Ev-liya Çelebi de çağının taklitleri arasında oyunları sayar-ken kedi ile köpeğin kavgası üzerine kurulmuş oyuna da değiniyor.³² İbni Danyal'ın üçüncü oyunu *El-Müteyyem*'de, âşık olan *El-Müteyyem*'in sevdiği kıza kavuşmak için rakipleriyle horoz, koç ve boğa güreşleri düzenleyerek yarışmasını canlandırır. Burada da konu, Karagöz ve Ortaoyunu dağarcığından *Ödüllü*'ye çağrışım yapıyor.

Bundan önce belirtildiği gibi Mısır'daki gölge oyu-nunun uzun bir anlatılışını şair Ömer İbnül-Fâriz'in *Tay'iyet-el-Kübrâ* adlı eserinin içinde bulunuyoruz. Bu şiirin anlattığı gölge oyunu temsiline develer geçiyor, denizde gemiler yürütülüyor, ordular karada ve denizde çarpışıyor, atlı ve yaya askerler geçiyor, balıkçı ağını atıp balık tutuyor, canavarlar denizdeki gemileri batırı-yorlar, aslanlar, kuşlar, yaban hayvanları avlarına sal-dırıyorlar. Burada anlatılanların hemen çoğuna, aşağı-da göreceğimiz XVI. yüzyılda İstanbul'daki gölge oyunu temsiline raslanmaktadır. Orada da kuşlar uçmakta, yaban hayvanları birbirleriyle savaşmakta, gemiler yüz-mekte, insanları canavar yutmaktadır. Bu ortak nokta-ları destekleyen bir kanıt da Kahle'nin bulduğu ve tarih-çe XIII. yüzyıla uzandığı sanılan gölge oyunları görün-tüleridir. Bu görüntülerin resimleri incelendiğinde bun-lar arasında aslan, kuşlar ve bu arada leylek (aşağıda göreceğimiz anlatıda da leyleğe raslanır), gemiler bulun-maktadır. Bunun yanı sıra, başında tabla taşıyan iki gö-rüntü, deve ve Karagöz ile Hacivat'a benzeyen görüntü-ler bulunmaktadır. Buradan çıkaracağımız sonuca gö-re, Türk'ler XVI. yüzyılın başında perde gerisinden göl-

32 Evliya, I. s. 658.

ge yansıtma tekniğini Mısır'dan almışlardır. Mısır oyunlarında birbirinden kopuk sahneler bulunduğu için ilk başlarda Türk oyunlarında da buna uyulmuştur. Ayrıca, Mısır gölge oyununda belirli, kalıplaşmış kişilere pek raslanmaz. Nitekim XVI. yüzyılda Karagöz ve Hacivat'ın adını duymayız. Böylece, Mısır'dan alınmış bu yeni oyuna zamanla Türk yaratıcılığı katılmış; çok renkli; hareketli, özgün bir biçim verilmiş, kesin biçimini aldıktan sonra da Osmanlı İmparatorluğunun etki alanı ve çevresinde yayılmıştır. Böylece, gölge oyunu Mısır'a, yani geldiği yere, bu yeni gelişmiş biçimiyle yeniden dönüp yerleşmiştir. Nitekim birçok gezginler XIX. yüzyılda Mısır'daki gölge oyununu anlatırken bunun Karagöz olduğunu ve Mısır'a Türk'ler tarafından sokulduğunu ve çoğunlukla Türkçe oynatıldığını belirtmişlerdir. Ayrıca Hamburg'daki müzede Mısır'ın Türk etkisindeki görüntülerini Türk görüntüleriyle karşılaştırırsak benzerlik açık - seçik ortadadır. Yalnız, bu müzede elinde ziller bulunan bir çengi görüntüsü yandan değil öndendir. Oyunlarda da konu bakımından benzerlik vardır; örneğin Mısır'daki *Lu'b-el-merkeb* (gemi oyunu) Karagöz'ün *Kayık* oyununa benzemektedir. Mısır'daki Türk etkisi kendini yalnız gölge oyununda değil, kukla'da da göstermiştir : Mısır kuklası *Aragoz*. Böylece, Mısır'dan XVI. yüzyılda Türkiye'ye giren gölge oyunu, Türkiye'de, Türk'lerin yaratıcı eliyle geliştirilip kesin biçimine vardıktan sonra yeniden Mısır'a ve ilerde göreceğimiz İmparatorlukta çeşitli ülkelere yayılmıştır.

Daha önceki incelemecilerin ilgisini çekmeyen ve eski kaynaklar içinde gölge oyunu üzerine en geniş ve ayrıntılı belge 1582 şenliğini anlatan *Sûrnâme-i Hümayûn*'dadır. Önce bu bölümü olduğu gibi buraya alalım :

Pes ol mahalde bir harîf-i lu'bet-baz ve bir zarîf-i arbede-perdaz bir hayme-i zü'l-acâyib ve bir perde-i bü'l-garâyib meydana nâzikâne gelüb kurdu. Ve tarîklerince peyrev ü pîş-kademlerin yâd idüb dua-i padişah-i zemin ü zamâne durdu Beyit Nesr : Ba'dehû envâ-ı temâsîl-i

garîbe perde ardından yürüdü ve kendü hicâb içinde kalub bir mikdar san'atın sürüdü. Mâhasal Ebu Ali Sina'nın bâzı ahvâlin mukallid ve simyâ-yı amel-mandenin ki mevcûd-ül ism ma'dûm-ül-cismdir. T e m â ş â s ı n m ü c e d d i d o l u b cemâdâtı zî-rûh mesâbesinde koyub derd-mend ol hayâlât ile işin azıtmış ve rîsmân takub zikr olunan temâsîli gezdirmekle bu itikadda ki işin düzetmiş gâhî tuyûr-i gûnagûnu fesâne vü füsûnile uçurdu ve gâhî vuhûş-i muhâlif-ül-cuyûşu bir biri ile savaşıdurub meydana uçurdu, gâhî zîbâ serîrler üzerinde nigâr-ı hûb-etvârı oturub uşşâk-ı bînevânın karşularında boyunların eğdirdi ve gâhî cevânân-ı zerâfet ve letâfet-unvânı hezâr şîve vü nâz ile refâtâre getirdüb ol kıyâmet-kaametlerle gilmân-ı cinânı andırdı gâhî murassa' sandaliler kurub üzerlerinde zîbâ hânendelere ve hûb-nevâ serâyendelere envâ-ı makaamât-ı edvârı seyr itdürüb perdeler içinde nagamâtı şubelendirdi gâhî büyük gemilerin rüzgârların böldürüb perendeler gibi kuruda uçurdu ve gâh meclisler kurub seyr ehlin yedirdi içirdi ezhâr-ı müte-nevviayı ravzalarda seyr itdirdi ve esmâr-ı müteberrikeyi fusûl-i erbaa dimeyüb turfet-ül aynde yetiştürdi mûşla gürbenin seyrin hadden aşurdu ve leylek ile mârın nezaketin yerine düşürdi andan sonra bir ejder-i mehîb-pepkeri meydan yerine getürüb âdemler yutdurdu ba'de hû temâm-ı mehâretin itmâme irişdirüb işin bitürdi.³³

Sûrnâme-i Hümayûn'un bir çok yerinde *hayalbâzan* deyimi geçer, herhalde herkesçe bilindiği için, bunun üzerinde durulmamıştır, buna karşın, gölge oyununun uzun uzun anlatılmış olması, bunun az bilinen bir oyun oluşuyla açıklanabilir. *Sûrnâme-i Hümayûn*'da sık sık



Karagöz
tasvirlerini andıran
Memlûk tasvirleri

33 *Sûrnâme-i Hümayûn*, Topkapı Sarayı, no. H. 1344, v. 45a-45b.

geçen *hayalbaz* deyimi belki kukla, belki başka bir oyunun adıydı, gölge oyunu yalnız yukarıda verilen uzunca anlatılmış bölümde görülmektedir. Ayrıca yukarıya aldığımız metinde “T e m â ş â s ı n m ü c e d d i d o l u b” denerek bunun yepyeni bir gösteri olduğu açıkça belirtilmektedir. Saray için bir surname yazan Seyid Lokman ibn Hüseyin ibn el-Aşuri el-Urmevî gibi bir tarihçinin gerçekten Türkiye’de gölge oyunu bilinseydi, bu gördüğü gölge oyunu için “yeni seyredilen” bir gösteri olduğunu böyle kesinlikle söyler miydi?

Profesör Jacob bu kaynağı bilmemekle birlikte, aynı şenliğin görgü tanıklarından bir yabancının anlatılarına yer vermiştir. Bu yabancı kaynakta da birçok yerlerde kukla oyunu anlatılmış olmasına karşın, tıpkı *Sûrnâme-i Hümayûn*’da olduğu gibi, yalnız bir yerde gölge oyunu anlatılmaktadır. Bu yabancı tanığın gölge oyunu üzerine anlattıkları yukarıdaki Türk kaynağından daha kısa olmakla birlikte aynı gösteriyi anlattıkları besbellidir. Şimdi bunu görelim :

“Biri altı tekerlek üzerinde tahtadan bir küçük baraka veya sahneyi ortaya getirdi. Bunun önünde keten bezinden bir perde, içinde ise birkaç ışık vardı, birisi görüntüleri ışıklarla perdeye yansıtarak bunları oynatıyordu. Örneğin, bir kedi bir fareyi, bir leylek bir yılanı yiyordu. Bunlardan başka, iki kişi parmaklarıyla dilsizler gibi işaretleşip konuşuyorlar, buna yakın şeyler yapıyorlardı. Biri kovalıyor ve koşuyordu vb. Bunların tümünü seyretmek, bu görüntüleri oraya buraya çeken ipler gözükme, çok hoş gidecekti”.³⁴

Yerli kaynağa göre daha kısa olan yabancı kaynak aynı gösteriyi anlatıyor, ikisi arasında ortak noktalar çoktur. Nitekim yukarıdaki metinde fareyle kedi (*mûş ile gürbe*), leylek ile yılan (*leylek ile mâr*) diye geçmek-

34 J. Lewenkklaw, *Neuwe Chronica Türckischer nation*, Frankfurt am Mayn 1590, s. 489.

tedir. Ayrıca iki metinde görüntülerin iple oynatıldığı belirtilmektedir. Nitekim *Sûrnâme-i Hümayûn*'da *rîsmân takub zikr olunan temâsîli gezdirmekle* denmektedir. Tanıklar bunları oynatan sopaların gölgesini ip sanmış olabilirler.³⁵ Kahle'nin eski Mısır görüntülerinde buraya alınan resimde aslanı ipinden çeken bir adam bulunmaktadır. Jacob bu hayvan görüntülerini göstermelik sanmıştır,³⁶ oysa *Sûrnâme-i Hümayûn*'u görseydi bütün bunların oyunun konusuna ve kişilerine bağlı olduğunu anlıyacaktı. *Sûrnâme-i Hümayûn*'a göre, oyunun başında, tıpkı Karagöz'de olduğu gibi, çağın padişahına dua ile başlamaktadır. Burada kuşlar uçurulmakta, yırtıcı hayvanlar birbirleriyle savaşmakta, süslü tahtlar üzerine oturmuş güzeller âşıklar boyun eğmekte, şarkıcılar güzel ezgiler söylemekte, rüzgârla büyük kadırgalar bölünmekte, toplantılarda yenilip içilmekte, çayirlarda türlü çiçekler gösterilmekte, çeşitli yemişler mevsimlere bakılmayıp yetiştirilmekte, fare ile kedinin, leylek ile yılanın oyunlarından sonra korkunç görünüşlü bir canavar gelip bütün insanları yutmaktadır.

Hayvanlarla ilgili bir önyunu *fasıl*'dan önce oynatmak daha sonraki yüzyıllarda da görülmektedir. Bu tıpkı günümüzde asıl film başlamadan önce kedili, fareli çizgili filmler oynatmaya benzemektedir. Nitekim XVII. yüzyıl gezginlerinden Thévenot, Türkiye'de gördüğü Karagöz temsilini uzun uzun anlatırken önce elleriyle çeşitli hayvanların gölgelerini yansıttıktan sonra, küçük yassı görüntüleri bu perde gerisinden oynattıklarını belirtiyor.³⁷

Gene XVII. yüzyıl gezginlerinden İtalyan Cornelio Magni, Karagöz ile kuklanın ayırımını belirten aşağıdaki satırlarda bu hayvan oyunlarının sözünü ediyor :

35 Bunların iple veya birtakım mekanik araçlarla oynatıldığı daha sonraki çağlarda da sanılmıştır. Örneğin bkz. Lemercler de Neuville, *Histoire Anecdodique*, Paris 1892, s. 72.

36 Jacob, *Geschichte...*, s. 111, n. 5.

37 *Relation d'un voyage...* I, ss. 66-67.



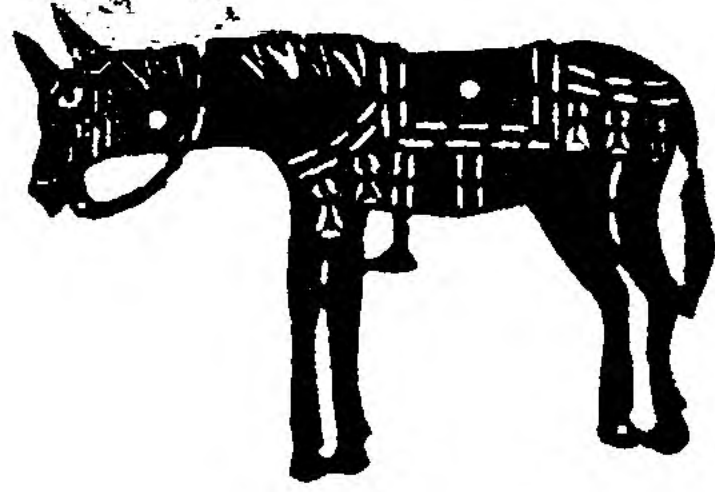
Ne olduğu anlaşılamayan eski bir Karagöz tasviri. (HMY)



Başı ayrılan beygir , (HMY)



Gövdesi ayrılan beygir.
(HMY)



Başı ayrılan beygir.
(HMY)

"Türk'lerin evine çağrılınca, şarap içilmediği için sofra faslı çabuk biter ve konukları eğlendirmek için tuhaf tavırlarla, olağan dışı danslar gösteren genç kızlar içeri girerler. Bundan başka, kendi dillerinde şarkı ve sözlü bin bir türlü soytarılık gösteren kukla oyunları var. Ayrıca bir perde gerisinden ışıkla at, insan, ağaç, deve ve başka hayvanları ve bunların dövüşlerini perdenin önüne düşüren bir gösterileri daha var. Bu oyunlar iyi gösterildiklerinde gerçekten çok başarılı oluyor.³⁸

XIX. yüzyılda Türkiye'ye gelip bir de kitap yazmış olan Richard Davey, gördüğü bir Karagöz gösterisini uzun boylu anlatırken, şunları yazıyor :

"Bir iki dakika saydam perde boş kaldı. Derken deve sırtında güldürücü bir görüntü koşarak geçti, onun arkasından fareyi kovalayan bir kedi. Kedi uzunca bir süre fareyle acımasız oynadı ve sonunda onu yutuverdi. Bu sırada çalgıcı takımı yıldırııcı sesler, patırdılarla karışık, titrek, çılgımsı bir ses çıkarttı; anlaşılan bu ses kedinin karnındaki işkence odasında bulunan mutsuz farenin can çekişmesini anlatmak içindi. Sonra garip biçimli davuldan çıkan kullakları sağır edici sesler gitgide kesildi. Kedinin yemeği sona ermişti. Kedi ile fare olayı seyircinin öylesine hoşuna gitmişti ki odanın içi beğenmekten gelen fısıltı dalgalarıyla çalkalandı."³⁹

1582 şenliğini anlatan *Sûrnâme-i Hümayûn*'da yukarıda adı geçen fareyle kedi, leylek ile yılan ve büyük ejderin insanları yutması gibi kısa oyunların gösterildiğini belirten aşağıdaki satırları daha önce anmıştık :

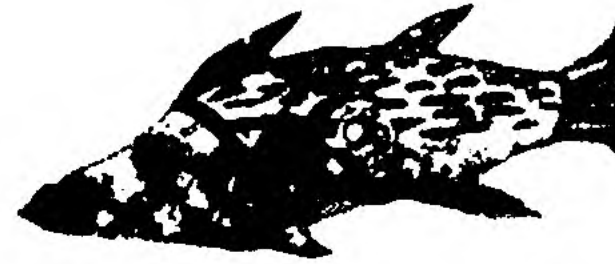
38 Oornello Magni, *Il piu curioso e vago della Turchia...*, Parma 1704, ss. 15-16.

39 Richard Davey, *The Sultan and his subjects*, London 1897, I, ss. 346-347.

“Mûşla gürbenin seyrin haddan aşurdu ve ley-
lek ile mârın nezâketin yerine düşürdü. Andan
sonra bir ejder-i mehin-peykeri meydan yerine
getirüb âdemler yutdurdu.”

Nitekim aynı şenliği anlatan bir yabancı tanık ise
gölge oyunuyla bir kedinin bir fareyi, bir leyleğin bir
yılanı yuttuğunu söyleyerek olayı doğruluyor.⁴⁰ Eski-
den bu çeşit hayvanlı sözsüz önoyunlar oynatılmış ol-
duğuna kimi Karagöz koleksiyonlarında rasladığımız
hayvan görüntüleri de kanıttır. Kiel'deki koleksiyonda
iki kedi, Hamburg'taki kedi ile fare görüntüsü, Topkapı
Sarayındaki koleksiyonda bulunan görüntüler gibi. Ki-
mi incelemeciler bunları göstermelik sanmışlar, oysa bu-
nun bir ön-oyun olduğu kesindir. Nitekim bu yüzyılın
başındaki temsilleri anlatan bir tanık, her oyunda fare
bulunduğunu, farenin duvarda yürütüldüğünü, ayrıca
Karagöz'ün yılanla çarpıştığını belirtmektedir.⁴¹

Ancak Mısır - Memlûk gölge oyunu yalnızca bir
teknik olarak alınmış, Türk kültürü ve teknolojisi ile
yoğrularak XVII. yüzyılda Karagöz olarak bildiğimiz
biçimine ulaşmıştır : İçeriği, oyunları, mizah ve nükte-
si, herşeyiyle Türk kişiliğini almıştır. Türk deri tekni-
ği ile Mısır'ın tek renk olan tasvirlerinden çok değişik
olarak saydamlaşmış ve renklendirilmiştir. Bu gelişme-
sinde XVI. yüzyıl kuklasının ve curcunabazlarının da
geniş ölçüde etkisi görülmektedir. Gerek giyim kuşam-
ları, gerek hareketleri, tavırları özellikle profilden ola-
rak XVI., XVII. ve XVIII. yüzyıldaki minyatürlerde gös-
terilen curcunabazlara, dansçılara ve kuklalara çok ben-
zemektedir.⁴² Hele *Sûrnâme-i Hümayûn*'un 437 minyatü-



İki balık tasviri (HMY)



40 Lewenklaw, *a.g.e.*, s. 489; Eski Karagöz'de hayvanlarla bir
ön-oyun gösterildiğini bir yabancı incelemeci daha doğrula-
maktadır. Bkz. Olive Blackham, *Shadow Puppets*, London
1960, s. 56.

41 Karl Süßhelm, "Die moderne Gestalt des türkischen
Schattenspiels", *ZDMG*, 63 (1909), s. 741.

42 Bu minyatürlerin kimi kitaplarımızda renkli ya da siyah be-
yaz olarak yayınlanmıştır. Bkz. *Kırık Gün Kırk Gece*, ss.



Çengi-Köçek tasvirleri.

rü içinde birisi vardır ki, burada At Meydanı'nda Sultanın önünde yapılan oyunlarda tıpkı Karagöz ve Hacivat gibi karşılıklı duran, onları andıran, her durumu ile kuklaya benzetilmiş iki oyuncu görülmektedir. Gerek renk, gerek boyutları bakımından minyatürdeki öteki insanlardan değişik görünüşte olan bu iki canlı "kukla" hiç kuşkusuz Türk gölge oyununu oluşturan öğelerin kökenine bizi götürüyor. Kaldı ki Karagöz'ün giyimi yoluyla curcunabazlarla ilişkisini Evliya Çelebi de şu sözleriyle doğrulamaktadır : "... *Uncu keferesi öyle bir mashara şapkası giyerler ki, gören hayal-i zilli Karagöz'ün şapkası zann ider.*"⁴³

Başlangıçta Asya tiyatrosunda gördüğümüz türler arasında birbirine kolaylıkla geçişler Türkiye geleneksel tiyatrosunda da vardı. Nitekim gelişiminde Türk gölge oyunu nasıl canlı oyuncularından ve kukladan yararlanmışsa, gelişiminin olgunluğunda da başka türler de ondan yararlanmıştı. Nitekim Ortaoyunu'nun kişileri, oyun dağarı, üslûbu bakımından Karagöz'ün canlı oyuncularla bir tıpkı gösterisi oluşu da bunu doğrulamaktadır. Gölge oyununun Mısır'dan XVI. yüzyılda geldiğini gösteren iki kanıt daha vardır. Bunlardan biri başlangıç bölümünde verdiğimiz iki Ebussuut fetvasından (bu fetvanın Molla Fenari'nin olduğunu ileri sürenler de vardır) birinin dayancasının çevirisini de verdiğimiz bir Arap dörtlüğü olması gene bu oyunun Araplardan Türkiye'ye geldiğini gösterir. İkinci kanıt ise, bundan önceki bölümde gördüğümüz Ibn Danyal'm üç gölge oyununun elde bulunan üç yazmasından en eski ve iyisinin Türkiye'de Hekimoğlu Ali kitaplığında bulunması da, bu metni Türklerin tanıdığını gösterebilmektedir. Teknik bakımından gölge oyununun Türkiye'ye nereden ve ne zaman geldiği böylece kesinlikle saptanmış oluyor. Ancak bu gelişiminde bir İmparatorluğun içinde çeşitli

12, 42, 53, 60, 69; *Geleneksel*, kapak, 8, 32, 39, 176-7. *Karagöz*, ss. 34-37.

43 *Seyyahatname*, I, s. 535; gerçekten de uncu esnafının XVIII. yüzyılda geçişini gösteren Levni'nin bir minyatüründeki külahlar Evliya'yı doğrulamaktadır. *And, Karagöz*, s. 35.



*1582 Şenliğinde At Meydanı'nda Karagöz ve Hacivat'ı andıran
iki canlı kukla (TSM Surname-i Hümayun H. 1344)*

etkilerle oluşan kültür birikiminin izleri vardır. Söz gelişimi Reich'in göstermeye çalıştığı gibi antik *mimus*'un⁴⁴,

⁴⁴ Reich'in Türk Karagözünde *mimus* etkisini gösteren bölümünün eleştirisel özeti için bkz. *Geleneksel*, ss. 307-316; ayrıca bkz. *Metin And Bizans Tiyatrosu*, Ankara 1962.

commedia dell'arte ve bunun dolaylı olarak İspanya'dan Yahudiler eliyle getirilen öğelerinin de payı vardır.⁴⁵ Gölge Oyunu gelişim sürecinde bu öğelerle Türk kültür birikimi içinde yaratılmış, Türk yaratıcılığı ona kesin damgasını vurmuştur.

Ancak Sûrnâme-i Hümayûn'un yazarı Lokman'ın "t e m â ş â s ı n m ü c e d d i d o l u b" sözünün yarattığı bir çelişkiyi de burada belirtmeden geçemiyeceğiz. Gerçi gölge oyununun Türkiye'ye ilk girdiği 1517 yılından, söz konusu şenlik kitabının yazıldığı 1582 yılına dek elli yıllık bir süre geçmiştir; bu süre bu teknikle yerli sanatçıların artık bu oyunu öğrenip, bunda beceri kazanmaları için yeterlidir. Nitekim aşağıda sözünü edeceğimiz bir belgede bu oyunun türleri ve oynatanların adları verilmektedir. Bu belge ile *Sûrnâme-i Hümayûn* da aynı yılda yazılmış olduğuna göre, Lokman'ın Arap oyuncularından seyrrettiği oyunu "yeni" olarak nitelendirmesi bir çelişki yaratmaktadır. Yoksa Arapların oynattığı bu gölge oyunu ile Mısır'dan elli yıl önce gelip Türkiye'de geliştirilmiş yerli sanatçıların gösterdiği oyun birbirinden değişik teknikler miydi? İşte bu çelişkiyi çözüp konuya açıklık getirecek ipuçları ne yazık ki elde yoktur.

Evliya Çelebi'nin hayalci bile olduğunu kesinlikle belirtmediği Kör Hasan'ın Yıldırım Bayezid çağında yaşadığı ileri sürülmüşse de bu hayalcinin XVI. yüzyılda yaşadığını, nitekim XVI. yüzyılda oyuncu takımlarının adlarını veren ve takımların kaçar kişi olduklarını gösteren belgede⁴⁶ *Ccmâat-i hayâl-i zülcîyân* başlığı altında sanatçılar arasında buluyoruz. Pehlevan Şah Kulu, Pehlevan Sekoğlu, Pehlevan Kör Hasan, Pehlevan Yeni Kapulu Ahmed, Pehlevan Çalık Ali Ali, Pehlevan Mehmed Bursavî, Pehlevan Ahvel Mehmed, Pehlevan Yeni Kapulu Hasan, Halebli Arab Mehmed, Pehlevan Vakoğlu, Mehmed, Osman, Parpul Mehmed, Çalık Osman, [okunamadı] Süleyman, Hüseyin, Muslı, Sefer Bali, Baba, An-

45 Bu konuda bkz. *Geleneksel*, ss. 52, 180-182.

46 Topkapı Sarayı Arşivi, D. 10022.

tebli Yucuk [?], Uzun Ali. Bu belgede *hokkabaz, tasbaz, suretbaz* gibi çeşitli oyuncu kolları birden çok kişiyle gösterilmesine karşın *Cemâat-i Piyâde Çadırları, Cemâat-i Hayâl-i Zülcîyân, Cemâat-i Hayâl-i Hâs* gibi kukla ve gölge oynatanlar hep birer kişi olarak gösterilmişlerdir. *Hayal-i hâs*'ın, ne olduğu pek belirli değildir. Olabilir ki sarayda oynatılan kukla veya gölge oyunuydu. Nitekim daha sonraki çağlarda halka oynayan Karagözcülerin yanı sıra Padişahın önünde oynayanlara *Huzur Karagöz*'ü deniliyordu.

Gene aynı yüzyılda Gelibolulu Âli, aşağıdaki satırlarda görüleceği gibi, *hayal* oyununu *hayal-ı zıll*'dan ayırdığı gibi, bunun tasavvufî anlamını da gene ayrıca belirtmekten geri kalmıyor :⁴⁷

"Ve zıll-ı hayâl oynadan, taklid-i takirde arz-ı iktidâr iden yani ki verâ-el-hicâbda yalnız söyleyen kendüsi iken eşhâs-ı mütenevviayı zuhûra getürüb söyleden ustâd-ı mâhirlerdir. Yani ki şeyh Şüsteri hazretleri vahdet-i vücud sırrını hicâb-ı şuhûd verâsından gösterdiği gibi bu eşhâsın nezâyiri suver-i muhtelifeden izhâr eyleyüb mukallid-i bedâyi' mezâhirleridir."

XVII. yüzyılda ise artık Karagöz'ün kesin biçimini aldığını biliyoruz. İlk kez "Karagöz" ve kukla deyimlerine XVII. yüzyılda raslıyoruz.⁴⁸ Bu yüzyılda Evliya Çelebi gölge oyunu üzerine kesin ve ayrıntılı bilgi verdiği gibi Türkiye'ye gelen yabancı gezginler de Karagöz oyununu anlatmaktadırlar.

47 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid-ün-Nefâis Fi Kavâid-il-Mecâlîs* (tıpkı basım) İstanbul 1956, ss. 94-95.

48 Dostum Profesör İlhan Başgöz bir yazısında iki belgeye dayanak kukla ve Karagöz'ün daha erken yüzyıllardan kullanıldığını göstermeye çalışıyor. Bkz. İlhan Başgöz, "Earlier Reference to Kukla and Karagöz", *Turcica. Revue d'Etudes Turques*, III, (1972), ss. 9-21; kukla için birşey söylemek güç, yalnız 1490 tarihli belgede *Hayali Karagöz* adının *t* harfinin biraz kıvrılarak *ye* harf'ine benzediği için *hayyat*'ın (terzi) hayali okunduğunu Cevdet Kudret daha önce açıklamıştı. Bkz. Cevdet Kudret, *Karagöz*, Ankara 1970, III, ss. 545-46.

Türk kuklasını gölge oyunu veya Karagöz'le karıştırma eğilimi yalnız yerli kaynaklarda değil fakat yabancı kaynaklarda da raslanılan bir durumdur. Örneğin gezgin Du Loir'ın sözünü ettiği *marionette* ile kuklayı mı yoksa gölge oyununu mu kastedtiği belli değildir.⁴⁹ Daha sonraki tanıklar da *marionette* sözcüğünü kullanmışlardır.⁵⁰

Fransız gezgini Thevenot ise Türk'lerin resimlerle başı hoş olmamasına karşın gölge oyunlarının (burada *marionette* (kukla) deyimi kullanılmıştır) tutulduğunu, bunların genel yerlerden çok özel yerlerde, Ramazan'da ise kahvelerde oynatıldığını, oyuncuların yeterince para toplayabildiklerinde oynattıklarını, toplayamazlarsa parayı geriye verip gittiklerini, genellikle bunları Yahudi'lerin oynattıklarını, bu gösterinin Fransa'dakinden değişik olduğunu, bir odanın köşesine bir örtü astıklarını, bu örtünün üzerine iki ayak boyunda bir beyaz perde gerdiklerini, bunun gerisinde bir çok şamdanlar yakıldığını; oynatanın, önce elleriyle çeşitli hayvanların gölgelerini yansıttıktan sonra küçük yassı görüntüleri bu perde gerisinden oynattığını, bunların kendi ülkesindekilerden daha iyi olduğunu, bu arada Türkçe ve Acemce güzel şarkılar okunduğunu, fakat konuların utanmasız, ahlâk dışı olduğunu, Türk'lerin buna aldırmayıp bu oyundan hoşlandıklarını belirttikten sonra, bir gece bir dönmenin evine yemeğe çağrıldığını, burada yemekten sonra gölge oyunu seyrettiğini, ev sahibinin Kandiye'de ordu komutanı Hüseyin Paşa'nın yanında çalıştığını, Paşanın karısının da oyunu seyretmek istediğini, kaçgöçten ötürü odanın kapısına bir örtü gerildiğini, paşanın karısına gece yarısından bir saat sonraya dek üç saat süren oyunu buradan seyrettiğini, Türk gölge oyun-

49 *Les Voyages du Sieur du Loir*, Paris 1654, s. 173.

50 Örneğin bkz. R.P. Jehannot, *Voyage à Constantinople pour le rachat des Captifs* Paris 1732, s. 220; F.C.H.L. Pouqueville, *Voyage en Morée, à Constantinople en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire Ottoman pendant 1798-1801*, II, s. 199.

cularının oyunu istedikleri gibi uzatabildiklerini, görüntüler arasında oyunun baş kişisi Karagöz'ün utanmasızlıklarını bu bayanın seyretmiş olmasına şaşığını belirtiyor.⁵¹ Bir başka gezgin de bu yüzyılda kendi ülkesindeki kuklalardan daha usta kuklalar gördüğünü belirtmekle birlikte, bunun kukla mı veya gölge oyunu mu olduğunu belirtmiyor.⁵² XVII. yüzyılda Türk kaynaklarında da gölge oyununa değinildiğine raslıyoruz. Naima tarihinde 1648'de Sadrazam Ahmet Paşanın oğlunun düğününde çeşitli oyunlar arasında *Hayal-i zıl* da oynatılmış olduğu yazılıdır.⁵³ 1675'de Edirne'deki şenliği anlatan Abdi sûrnâmesinde de sık sık kukla ile gölge oyununun ayrımını belirten yerlere raslanılmaktadır. XVII. yüzyılda gölge oyunu üzerine en çok bilgiyi Evliya Çelebi'de buluyoruz. Onun kitabında ilk kez Karagöz ile Hacivat'ın adları anıldığı gibi, oyun konuları, oyunun özellikleri, perde gazelleri, çağın ünlü oyuncularını üzerine bilgileri buluyoruz.

Evliya Çelebi haftada iki gece Sultan IV. Murad'a temsil veren Karagözcü Kör Hasan-zade Mehmet Çelebi'nin bilgin, Farsça ve Arapça bilip, yazı sanatında, müzikte usta olduğunu belirtir. Karagöz perdesi içinde daha küçük görüntülerle oyun içinde oyun oynatmak da onun buluşudur. Evliya Mehmet Çelebi'nin dağarcığındaki bellibaşlı oyunları bildirdikten sonra, üçyüz kadar oyunu bulunduğunu, yalnız iki görüntüyle (Karagöz ile Hacivat olacak) muhavereyi akşamdan sabaha on beş saat sürdürebildiğini, yoruldukça perdenin arkasından çıkıp kahve içip, gönlüne esince ayak taklidiyle halkı güldürdüğünü, fakat sözlerinde, oyunlarında bilgeliğe, düşünceye büyük pay verdiğini, onun Şeyh Şazeli'den sonra en önemli Karagözcü olduğunu belirtiyor.

Profesör Jacob gene XVII. yüzyılda Sultan İbrahim'in, Karagözcü Kör Musluoğlu'nu neredeyse baş amiral, Ahmet adında Çingene Karagözcüyü de şakadan Ye-

51 *Relation d'un voyages...*, I, ss. 66-67.

52 *Les Voyages du sieur du Loir...*, s. 173.

53 İstanbul 2. baskı 1281-3.IV. s. 297 veya 1147, II. s. 153.

niçerî Ağası yapmak istediğini Muhammed b. Hüseyin b. Nasuh'un *Zeyl-i Tevârih-i Âl-i Osman*'ına dayanarak bildiriyor.⁵⁴

XVII. yüzyılda kesin biçimini alan Karagöz daha sonraki yüzyıllarda büyük bir gelişme göstermiş, Türk'lerin en sevilen, tutulan gösterisi olmuştur. Ne var ki, kaynaklar Karagöz veya gölge oyununun adını anmakla birlikte, yeterince bilgi vermemişlerdir. XVIII. yüzyılın başında bir yabancı tanık İstanbul kahvelerindeki gösterileri anlatırken bunlar arasında soytarıların, hokkabazların yanı sıra, arkadan aydınlatılmış bir bez veya renkli kâğıdın arkasında görüntüleri güldürücü açık sahnelerle oynattıklarını, böyle açık - saçık oyunlardan hoşlananların bu oyunlarla kulaklarını ve gözlerini şenlendirdiklerini yazıyor.⁵⁵ 1720 tarihindeki sünnet ve gene III. Ahmet çağında Hibetullah Sultanın doğumu için yapılan şenlikleri anlatan kaynaklarda Karagöz'den söz edildiğini görüyoruz. Siyavuşgil'in gösterdiği gibi, şair Kâfî'nin *Hezzeliyyât*'ında Karagöz ve öteki oyun kişilerinin ve çağın çeşitli Karagözcülerinin adları geçmektedir. III. Selim çağını anlatan bir yazmada, Mâbeyn-i hümayûnda bir iki fasıl hayâl oynayub⁵⁶ hayâl temâşâsıyla eğlendi⁵⁷ ... gicesi hazine kethüdâsı'mn helvası olmağla şevkiyye divanhânesinde hayâl temâşâsiyle..⁵⁸ denilerek Sultanın sık sık Karagöz seyrettiği belirtilmektedir. XIX. yüzyılda da gerek yerli kaynaklar, gerek yabancı kaynaklar gölge oyunu üzerine bilgi vermekle birlikte, gene de bu bilgi hep kısa kalmaktadır.⁵⁹ II. Mahmut çağını anlatan Hafız İlyas, kitabında Hayâlî Sait Efendi

54 Jacob, *Geschichte...*, ss. 118-119.

54 David Nerreters *Neueröffnete Mahometanische Moschea*, Nürnberg 1703, s. 365.

56 Topkapı Sarayı, D. 10749, v. 27b.

57 a. yzm., v. 71a.

58 a. yzm., v. 81b.

59 Örneğin bkz. Giovanni Battista Toderini, *Letterature Turchesca*, Venezia 1787, III. s. 54; *Nouveaux voyages...* III. 2.46; G.A. Olivier, *Voyage dans l'empire Othoman*, Paris 1800, ss. 139-140; Sevin, *Lettres sur Constantinople*, Paris 1802, s. 8.

ile Galatasaray ağalarından Hayalî Hamit üzerine⁶⁰ bilgi veriyor, bu sonuncunun Topkapı Sarayında oyun oynattığını, Çavuş Aziz Beyin oyunu beğenip beğenmediklerini sorduklarında “zehî tasavvur-i bâtil zehî hayâl-i muhâl,, diyerek oyunun saat beşe kadar seyredildiğini söylüyor, yeniden oynatıldığında kol oyuncularını sönük bırakan bir temsil çıkarıyor. Gene II. Mahmut çağında Abdülmecit ve Abdülâziz'in sünnet düğünlerini anlatan Lebib Sûrnâmesinde “gündüzlerde hokkabaz ve şubedebaz ve curcunacı ve sâir gûnâ... ile sıbyan-ı mahtûne eğlendirilerek ve gicelerde dahi on bir mahalde hayâl oynadılarak”⁶¹ sözleriyle aynı zamanda değişik on bir yerde Karagöz oynatıldığı anlatılmaktadır. Aynı şenliği anlatan Güranlı Hızır ise şu dizeleri yazmıştır :

Kimi oldu perde-i lu'b-i hayâle perdegî
Bezle ile eyledi halkı serâser dilküşâ
Itidi Karagöz'le Hacı Evhad-ı tasvîr ile
Sünnet olan gûdegân ü nâzırânı pür safâ⁶²

Hatice Sultanın doğumu için yapılan şenlikleri anlatan s rnâmede ise “Enderûn-i Hymâyûnda resenbazlar ve perendebazlar ve şu'bedebazlar ile ârâm ve gicelerde hayâlbazlar ve saz söz ve meddah..., giceleri dahi hayâl-bâzân ve hoş-elhân mutribân-ı mûsikişinâsân ve rakkaasân-i dilkeşân ile zevk ü safâ idüb”⁶³ denilerek Karagözün bu şenliklerde bellibaşlı gösterilerden olduğu belirtilmektedir.

Bir yandan da, Karagöz'e yeni bir görünüş vermek, onu geliştirip böylelikle yaşamasını sağlamayı deneyenler oluyordu. Bunlar arasında Kâtip Salih'in çalışmaları ilginçtir. Ünlü yazar ve gazeteci Ahmet Mithat Efendi bez yerine perdenin buzlu camdan olması, görüntülerin boylarının daha büyütülmesi gibi yenilikler düşünüyor-

60 *Letâif-i Enderûn...*, ss. 248-273, 282, 429, 353-354.

61 *Sûrnâme-i Lebib...*, v. 99b.

62 Güranlı Hızır, *Sûrnâme-i Hızır*, İstanbul Üniversitesi Kütaphı, no. 6122.

63 *Velâdetnâme-i Hatice Sultan...*, v. 35-36.

du.⁶⁴ Bir yabancı yazar, Kâtip Salih'in getirdiği bu yenilikleri yazısında anlatıyor. Karagözcülerin Ramazan'da polisten izin aldıklarını, Ramazan dışında Anadolu ve Rumeli'yi dolaştıklarını belirttikten sonra Kâtip Salih'in Fransız romanlarından esinlenerek yenilik getirmek istediğini anlatıyor, fakat bunu başaramadığı sonucuna varıyor. Kâtip Salih üç dört görüntüyü aynı zamanda sahneye çıkarır, eli kaleme yatkın olduğundan ve Yunanca, Arapça bildiğinden oyunları daha iyi uyarlar-mış. Oyunlarını açıkta kahve önünde oynatır, kahvenin duvarları ay yaldızlı kırmızı bezlerle donanırmış. Perde başlangıçta bir mavna ile denizi gösterirmiş, incesaz takımı giriş müziği çalar, perde mum veya meşale yerine dört elektrik lambasıyla aydınlanırmış. Yazar, 1906 Ramazanında (Kasım ayı) Kâtip Salih'ten *Denâetin Enca-mı* adlı bir oyun görmüş. Oyunda birbirine bağlanmayan sahneler ve danslar varmış. Karagöz bir davulla veya tulumla çıkar,⁶⁵ danseder ve herkesi dansa çağırırmış. 1906 Rus - Japon savaşının etkisiyle Çin ve Japon dansları moda olmuş, perdede bu türlü oyunlar da gösterilirmiş. Yazar, ev içi dekorlarında Avrupa biçimi mobilya kullanıldığını söyledikten sonra Kâtip Salih'in oyun dağarcığından *İki Kıskaç Karı* oyununun Türkçe ve Almanca metnini veriyor.⁶⁶ Ritter de Kâtip Salih'i anlatırken onun 1918'de 70 yaşında olduğunu belirtiyor, perdeyi renklerle süslemek, oyuna kantoyu sokmak gibi ye-

64 Cevat Rüştü, "Hayal oyunundaki tipler nereden alındı?" *Hâkimiyet-i Milliyet*, I (10 Mart 1928), II (14 Mart 1928); Ahmet Mithat Efendi'nin yenilikler üzerinde ve Kitap Salih'in uygulamalarına temel olan düşüncelerini belirttiği *Tercüman-ı Hakikat*'da yayınlanan yazısı üzerine bkz. Charles d'Agosttino, "Karaguez", *Mercure de France*, 15 Mayıs 1938, ss. 121-132. Yazar Fransa'da gölge oyunu gösterilen Chat Noir'da yenilikler yapan Rodolphe Salis ile Karagöz'e benzeri yenilikler getiren Kâtip Salih Efendi'nin adlarının ses yakınlığına değinir. Chat Noir ve Rodolphe Salis üzerine ilerdeki bölümde bilgi verilecektir.

65 Bu çeşit görüntüler Metin And koleksiyonunda bulunmaktadır.

66 Bkz. Süssheim, ss. 739-73.

niliklerinin sözünü ediyor.⁶⁷ Ahmet Rasim de Kâtip Salih'in bu yeniliklerini duyarak onu seyretmek üzere Arif'in kiraathanesine gider, fakat hiç bir yenilik bulamaz.⁶⁸

Bu arada gerçek oyuncularla canlı Karagöz de denenmiştir. Nitckim Direklerarası'nda 1910 yıllarında Şark



Naşit Canlı Karagöz

Tiyatrosu'nda ve Beyoğlu'nde Odeon Tiyatrosu'nda "Canlı Karagöz Sahnesi Operet Kumpanyası" adlı bir operet topluluğu şu oyunları oynamıştır : *Karagöz'ün Hitân Cemiyeti, Karagöz Sahnesinde, Karagöz Ricâl-i Istibdadın Okmeydanı Oturtma Mahkemesi, Karagöz'ün Viyana Se-*

67 H. Ritter, *Karagös*, I, Hannover 1924, s. 6.

68 Ahmet Rasim, *Şehir Mektupları*, İstanbul 1328, II, ss. 192-194



Canlı Karagöz (Aziz Nesin'in Karagöz'ün Kaptanlığı - Barbaros'un Torunu adı oyunundan bir sahne (Kadıköy İl Tiyatrosu)

yahati, Karagöz'e Birinci İkramiye, Harem Ağası Ud Meşkediyor, Vekilharçlığın Neticesi... Ünlü Naşit bile böyle canlı Karagöz'de oynadı, bu kılıkta fotoğrafı bile vardır. Bu oyunlarda Karagöz gazetesi başyazarı Mahmut Nedim Bey önayak olmuş, ünlü oyuncu Ahmet Fehim de oyunlara katılmıştır. 1910'da "Canlı Karagöz Sahnesi Operet Kumpanyası", Karagöz gazetesi sahibi Ali Fuat denetiminde kemancı Zeki Beyin bestelediği oyunları oynuyordu. Bunlardan Şüpheli Çocuk (vodvil 3 per-



Çeşmebaşı balesinden Karagöz - Hacivat sahnesi

de) adlı oyunda Karagöz'ün karşısına Şalgam Hoca adlı bir softa çıkarılıyordu. Canlı Karagöz'de Hacivat rolüne Kâtip Salih çıkıyordu. 1914'te Hayalî Kâtip Salih, Canlı Karagöz'ü sürdürüyor; bu arada Sakallı Rıfkı adında birinin de bu denemelere giriştiği söylenmektedir.⁶⁹ Ancak, bütün bu yenilikler başarısızlığa uğramıştır. Karagöz'ü canlı oyuncularla sahneye çıkarmak günümüzde de görülmektedir. Bu kitaba bundan üç fotoğrafla örnek verilmiştir.

69 Cahit Öztelli, "Karagöz ve Ötesi", *Türk Folklor Araştırmaları*, Kasım 1960. Ancak, bu, Karagöz gazetesi baş yazarı Rıfkı Gayrullah da olabilir. Bkz. M. Raif Ongan, "Yerli gösteri sanatlarımızda araştırmalar: Eski tarz Karagöz fasılları", *Yeni Sabah Gazetesi*, 24 Haziran 1945.



*Budapeşte'nin Thalia Tiyatrosu'nun Karagöz oyunundan
bir sahne*

Karagöz'ün ilerde göreceğimiz gibi İmparatorluk içinde yayılmasına karşın İstanbul dışında Karagöz'ün Anadolu'ya yayılışı ve taşrada uğradığı değişiklik üzerine yeterince araştırma yapılmamıştır. Oysa, köylerdeki ilkel kuklalara bile köylülerin "Karagöz" adını verdiklerini biliyoruz. Çeşitli Anadolu bölgelerinde Karagözün gösterdiği değişim ve gelişim ilginç bir incelemeye konu olabilir. Örneğin, İstanbul ağzına göre değişiklik gösteren çeşitli ağızların konuşulduğu yerlerde taklitlerin durumu yön değiştirecektir; örneğin, Kastamonu'da Kastamonu ağzının kurala uygun olduğu kabul edilip İstanbul ağzıyla alay edilmesi gibi.⁷⁰ Anadolu'daki Karagöz'ün gösterdiği değişim yalnız Kars'ta incelenmiştir.⁷¹ Burada Karagözcü Ragıp Ustanın yedi gece üçer saat süreyle oynattığı Karagöz oyunlarının adları *Kara-*

70 Bkz. Mustafa Nihat Özön, *Kanlı Nigâr*, İstanbul 1941, s. 69.

71 M. Fahrettin Kırzıoğlu, "Kars şehrinde Karagöz oyunu", *Türk Folklor Araştırmaları*, Kasım 1958.

göz ile Hacı-Bat, Tuzsuz Ağa ile Kızır Oğlu, Deli Çeçen ile Kökkoparan, Sihirler Dağı, İstanbul'lu Kayıkçı, Memiş Ağa, Kızların Meclisi, Kırman Hanım'dır. Üç çubukla oynatılan Karagöz'de 366 kişi varmış. Girişte söylenen merhaba divânîsi ile sonra söylenen döşemelerden örnekler verilmiştir. Muhittin Kemenç Usta da Karagöz oynatmıştır.⁷²

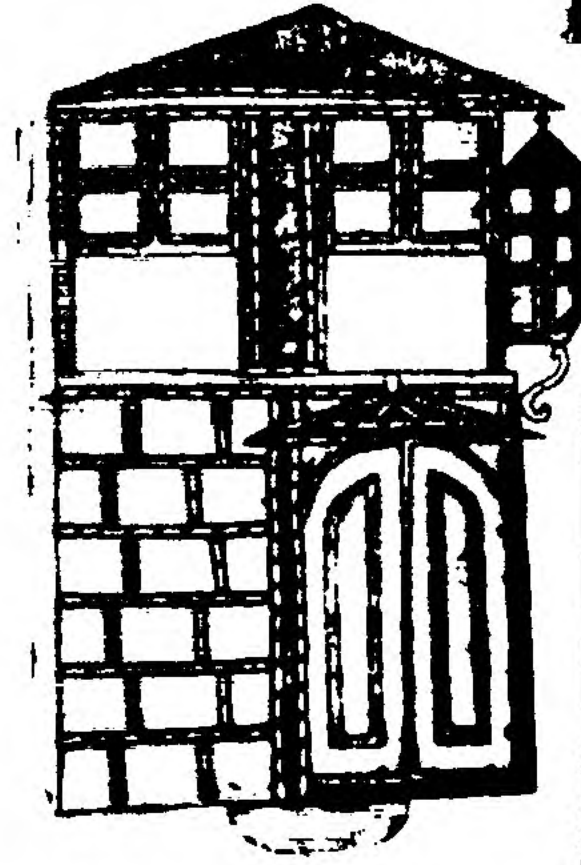
2. Karagözün Bölümlenmesi ve Tekniği

Her Karagöz oyunu dört bölümde oluşur : A) *Mukaddime* (öndeyiş veya giriş), B) *Muhavere* (söyleşme), C) *Fasıl* (oyunun kendisi), Ç) Bitiş.

Şimdi bunların her birini ayrı ayrı görelim :

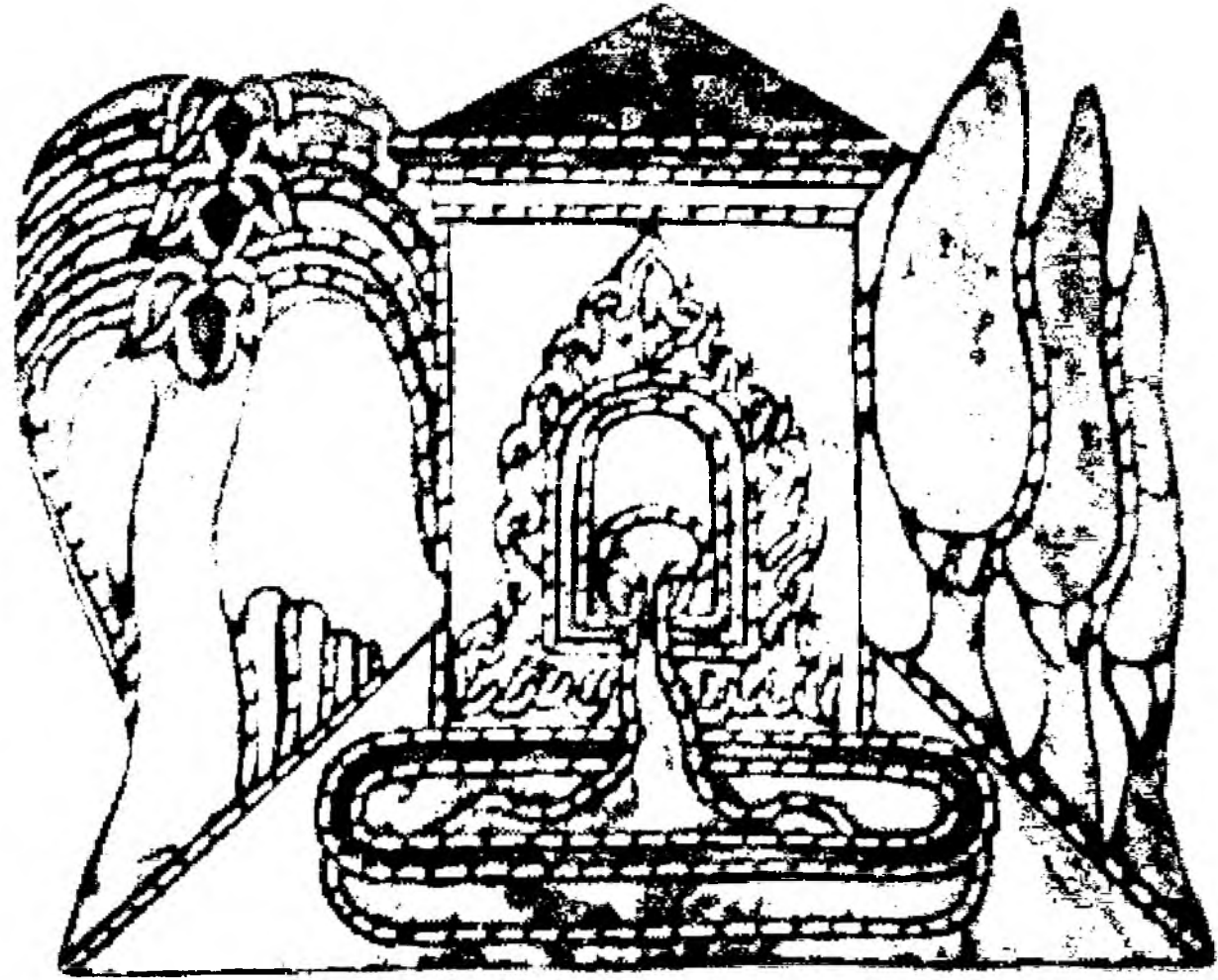
A) *Mukaddime* :

Oyunun mukaddime bölümünde de çeşitli kesimler bulunmaktadır. İlk önce müzikle boş perdede *göstermelik* (veya *gösterme*) denilen ve çoğu kez oyunun konusuyla ilintisi olmayan bir görüntü konulur : Bir dalyan, bir saksıda limon ağacı, vakvak ağacı, yaşam ağacı, gemi, denizkızı, çalgıcılar, kediler, Burak ve Zaloğlu Rüsl tem'in dev ile savaşı v.b. (Metin And koleksiyonunda). Kimikez konuyla ilintili de olabilir; örneğin, *Tahmis*



Köyk - Göstermelik.
(HMY)

72 1967 yılında bu bölgede araştırma yapan dostum Indiana Üniversitesi öğretim üyelerinden Prof. İlhan Başgöz bu metinleri yazıya çevirmiştir. Bu metinlerden biri yayınlanmıştır. Bkz. Z. Mahir Baranseli, "Kars Karagözü", *Kars Eli*, Şubat 1968 sayısından başlayıp süren yazı dizisi. Ragıp ustanın yetiştirdiği Muhittin Kemenç usta da Kaleiçi mahallesinden yegen. Yâdigâr Şimşek'i yetiştirmiştir. Oyunlar arasında, *Kör-oğlu*, *Ayvas*, *Kendirbaz*, *Kızıroğlu*, *Karagöz'ün gelin olması*, *Karagöz'ün Han Oyunu*. Her biri 3-4 saat süren ve İstanbul Karagöz'ünden çok değişik olan bu metinlerden yayınlanan oyun kişileri arasında şunlar vardır : Karagöz, Hacıvat, Kızıroğlu (at üzerinde gelir), Süsen hanım (Karagöz'ün karısı, Hacıvat'ın kızı), Döne hanım (Hacıvat'ın karısı), Memiş Ağa (Üsküdarlı), Sona (Memiş Ağanın karısı), Derviş (hacca gider), Belgüzar hanım (Derviş Ağanın karısı), Nigâr hanım (Karagöz'ün ablası), Hendekatlamaz (kahve dövücü), Dolmayutmaz (kahve dövücü).



*Max Bührmann Koleksiyonundan iki göstermelik
(Sağdaki Çeşme - Kütahya oyunu olacak).*

oyununda göstermelik kahve dövücülerini gösterir. *Göstermelik*'lerin görevi henüz oyunu seyretmeye hazırlanmamış seyirciyi oyunun gerçeğine hazırlamak, onu oyunun yanılısına havasına sokmak, onda geciktirim ve merak uyandırmaktır. *Göstermelik*, bir ucuna gerilmiş sigara kâğıdı bağlanan *nâreke* adında bir kamyş düdüğü'nün cırlak sesiyle kaldırılır. Bundan sonra, tefin tartımına uygun hareketlerle, seyirciye göre perdenin solundan Hacivat gelir, bir semai okur. Bunu kimi kez bir ara semaisi'nin izlediği olur. Bu semai'ler Dügâh, Ferahnâk, İsfahan, Tahir Buselik, Yegâh, Rast, Nihâvend, Beyatî, Uşşâk, Segâhı Eviç gibi makamlarda olur. Bu şarkıların çoğu *Haşim Mecmuası*, *Hânende*, *Şarkı Mecmuası*, *Gülzâr-ı Musiki*, *Nevzât-ı Musiki* gibi şarkı derlemelelerinden alınmıştır. Burada Hacivat müziğin tartımına hareketlerini uydurarak başını hafifçe sallar. Semai bitince Hacivat "Off... hay Hak!" diyerek perde gazeline başlar. *Mukaddime* bölümünün önemli bir ögesi Hacivat'ın söylediği perde gazelidir.

Perde gazellerinde Karagöz oyununun bir öğrenek yeri olduğu, felsefî ve tasavvufî anlamı, kurucusunun

Şeyh Küşterî olduğu belirtilmektedir. Ayrıca, teknik bilgi de buluruz. Padişaha övgü ve yakarıştan başka perde gazellerinde genellikle şu düşüncelere yer verilir : Perdedeki güzellikler Tanrının yarattığı biçimlerin simgesidir. Perde Tanrısal güzelliğin, Tanrı gücünün, Tanrısal gerçeğin görünmesini sağlar. Dünyanın yaratılışının başlangıcını gösterir, evrenin varlığının ne olduğu anlaşılır. Her kımıltı Tanrı'dandır. Gördüğümüz perdedir ama amaç onun arkasındaki gerçeklerdir. Oynayanın kim, oynatanın kim olduğunu ayırt edemiyenler için perde boş bir yerdir. Eskiden neler olmuş onu gösterir. Öz ile surete bakmalı, Tanrısal birliğin gizi o zaman açılır. Şeyh Küşterî bu perdeyi dünyaya benzeterek kurmuştur. Perde dostlara karşıdır, gülenlere güller gibi açılır. Mum yanınca gönüller aydınlanır, olgun kişi onun dış görünüşünden çok iç görünüşünü sezinler. Görünen resme aldanmayıp onu çizen ressama bakmalı. Seyirde eğlence arayanlara neşe, gerçeği görmek isteyenler için öğrenektir. Mum sönünce kişiler yok olur, dünyanın sürekli olmadığı, geçiciliği ve ölümlülüğü anlaşılır, çokluk perdesi ortadan kalkınca birlik, tek varlık Tanrı kalır. Bu perde tarikata girmemişler için bir suretin resmidir, tarikattan olanlar, bilgi sahipleri, gönül adamları için tanrısal gerçeğin kendisidir. Mum hakikat güneşinin ışığıdır. Gök direksiz bir çadır oldu, perdede suret gösterdi. Bu mum gölgesi Padişahın koruyuculuğunu göstermek içindir.

Bundan sonra Hacivat secili (uyaklı nesir) bir anlatımla yakarır :

Huzur-i hazıran/cemiyet-i irfan/vakt-i sefâ-yı
yâran!/Lâindir, dinsizdir, münafıktır, biedeb-
dir şeytan!/Şeytana lânet/Rahmânın birliğine
hamd-i bîgaayet!

Ol cenâb-ı rab-ül-enâm/şevketlû, kudretlû, ke-
mâl-i mahâbetlû Padişahımız Efendimiz Haz-
retleri ilâ Yövmilkıyam/erikepîra-yı ihtişam/
buyursun!

Ve bir beyit okur. Bu beyitin çoklukla Hafız'dan, Ziya Paşa'mn *Terkibibend*'inden, Fuzulî, Nedim, Nefi divanlarından alındığı görülür. Bundan sonra, aşağıdaki satırlarda görüleceği gibi, kendine kafa dengi bir arkadaş, arar, bu arkadaşta istediği özellikleri sayar :

Efendim! Demem o demek değil!

Bu bendenize, bu hakîr duâcınıza eli yüzü yumuş, elfâzı düzgün, sözü sohbeti tatlı bir fasîh-ül-lisan yâr-i vefâ-şîâr olsa, geliverse şu mey-dân-ı pür-sefâyâ, Arabî bilse, Fârisî bilse, bir az fenn-i şîir ü musikîye âşinâ olsa, o söylese bendeniz dinlese, bendeniz söylesem o dinlese, oturan zevkperverân-ı kirâm da sefâyâb olsa! Diyelim : Bu gece işimizi Mevlâm rasgetire! Yâr, bana bir eğlence, aman bana bir eğlence! Yâr, bana bir eğlence!

Kimi kez gene bir beyit okuduktan sonra Karagöz karşı yandan yani seyirciye göre sağdan gelir, buna "Karagöz'ü indirmek" derler, ikisi dövüşürler. Dövüşte Hacivat kaçır, Karagöz yere boylu boyunca uzanır, secili bir deyişle Hacivat'a verıştırır, bir *tekerleme* söyler, Karagöz üzerine incelemeler yapanlar Karagöz'deki *tekerleme* üzerinde durmamışlardır. Bunu Ortaoyunu'ndaki *tekerleme* ile karıştırmamak gerekir.¹ Profesör Boratav masallarda iki çeşit tekerleme olduğunu söylüyor.² Bunların birincisi masal başındaki girişte söylenen basma-kalıp sözler olduğu gibi, ayrıca masalın ortasında, sonunda da söylenen ve masal dinleyicisini masalın gerçek - dışı havasına sokmak için yapılan söz oyunlarıdır. İkincisi ise Ortaoyununda ve kimi Karagöz muhaverelelerinde olduğu gibi, masalcının kendi başından geçmiş gibi anlattıkları, ya da üçüncü kişi ağzıyla anlatılan ve

1 Ortaoyunu tekerlemesi üzerine ayrıntılı bilgi için bkz. *Gele-neksel*, ss. 216-222, çeşitli oyun tekerlemeleri için bkz. *Oyun ve Bugü*, ss. 133-138.

2 Bkz. Pertev Naili Boratav, *Zaman Zaman İçinde*, İstanbul 1958, ss. 32-49.

çoğu kez “yalan masalları” diye adlandırılan olağandışı serüvenlerdir. Bu türden *tekerleme* Ortaoyunu ve Karagöz’de bir düşün gerçekmiş gibi anlatılmasına ve sonunda düş olduğunun anlaşılmasına dayanır. Karagöz’deki birinci türden *tekerleme*, mukaddimede Karagöz ile Hacivat arasındaki dövüşmeden sonra Hacivat kaçınca boylu boyunca yere uzanmış yatan Karagöz’ün secili bir dille Hacivat’a veriştişidir. Burada çoğu kez Karagöz ipe sapa gelmez sözlerle ve Arapça, Farsça sözcüklerle ve çoğunlukla secili bir biçimde söyler. Bu *tekerleme*’de Karagöz’den beklemeyeceğimiz Arapça, Farsça sözler bulunuşundan, bunun bir tersinleme (*ironie*) olduğu da söylenebilir. Hayalî Memduh’un İstanbul Belediye Kütüphanesinde bulunan yazma defterlerinden birinde (K. 62/2) *Semâiler, Tekermeler* başlığı altında on beş *tekerleme* örneği vardır. Kitabın sonunda (Ek : B) *tekerleme* örnekleri verilmiştir. Ayrıca *Timarhane* oyunundan verilen deli *tekerleme*’leri bu türden ilginç örneklerdir. *Tekermeler*’lere Karagöz’ün başka yerlerinde de raslanabilir. Bu, kılıklama veya kılıklı zırva diyebileceğimiz, aralarında hiç bir mantık bağlantısı olmayan sözlerin sanki bir anlam tanıyormuşçasına bir biri ardına getirilmesidir.

Bir örnek verelim :

“Denyo - Esasen “Kara kaşla kara gözlümdür sebep” şarkısı karalığından neş’et ettiği için kasımın fırtınasına karışan kaz yavruları karmakarışık olup karabiber havasına girdikleri için kaşık altı oldular...”

Bu çeşit *tekerlemeler*de aynı harfle başlayan çeşitli sözcükler mantık bağı olmadan birbirini ardına sıralanıyor.

B) *Muhavere* :

Genel olarak *muhavere*, Karagöz oyununun iki baş kişisi olan Karagöz ile Hacivat arasında geçer. Genel olarak diyorum, çünkü daha aşağıda göreceğimiz gibi *ara muhaveresi*’nde iki kişiden daha çok kişiler bulun-

maktadır. *Muhavere* ile *fasıl* arasındaki başlıca ayırım, birincinin salt söze dayanışı, olaylar dizisinden sıyrılmış, soyutlaştırılmış oluşudur. Bunların görevi, Karagöz ve Hacıvat gibi iki baş kişinin kişiliklerini, özelliklerini gerek ses, gerek yaratılış ve yetiştirilme bakımından birbirine karşıt düşen özelliklerini tanıtmaktır.

Karagöz üzerine birer kitap yazmış olan Selim Nüzhet Gerçek ve Nurullah Tilgen *muhavere*'lerin belibaşlıklarının adlarını vermişler, fakat bunların konularını açıklamamışlardır. Selim Nüzhet Gerçek, şu adları vermiştir : *Akıl, Babam Öldü, Bekçi, Bilmece, Çamaşır ipi, Çevre, Gel geç, Hasta, Hayır hiç, Iftar, İsim Değiştirme, Kul, Külbastı, Masana, Mektep, Musiki, Nasihat, Nazire, Rüya, Seyahat, Turşu, Yazma, Zurna*.³

Nurullah Tilgen'in kitabında yer alan *muhavere* adları sayıca daha kabarıktır : *Ağalık, Arap Köle, Asma, Ayrılık, Ciğerci, amaşır, Doktorluk, Düğün, Emanet Para, Esas hayal, Hacıvat Kızı, Ham hum, Hasan Efendi, Havuz, İktisat, İtibar, Kayık, Kütahya, Mangiz, Meddah, Muayene, Ölüm, Saat, Sahte hasta, Sarıyer, Uç güller, Yağlı börek, Yalan*.⁴

Hayalî Memduh'un yazmaları arasında bulunan bir listede yukarıdakilerden başka şu *muhavereler*in adı verilmiştir, bunların kiminin metni de bulunmaktadır : *Asma basma, Bilezik, Evet Efendim, Gül, Kayarto, Kitabet, Köle, Lâz, Tımarhane* gibi.

Muhavere'leri, konuları ve biçimleri bakımından çeşitli ayrımlarda inceleyebiliriz. Bunlardan başlıcası, "*fasıl*"la ilintisi olmayan *muhavere*'ler", "*fasıl*"la ilintisi olan *muhavere*'ler" diye iki ana bölüme ayrılmasıdır. *Muhavere*'ler çoğunlukla *fasıl*'dan, yani oyunun kendisinden bağımsızdır; ancak, bir iki *muhavere* ile *fasıl* arasında konu birliği bulunabilir. Örneğin Hayalî Memduh'un Ka-

3 Gerçek, a.g.e., ss. 83-84.

4 Nurullah Tilgen, *Karagöz. Tarihçe - Fasıllar - Fıkralar*, İstanbul 1953, ss. 15-16.

ragöz'ün evlenmesi yahut Üç sevdalılar adlı oyununda muharevede Hacivat, Karagöz'e kaçan karısının yerine bir başkasiyle evlenmesini öğütler ve böylece *muhavere* ile *fasıl*'ın konuları birbirlerine bağlantılıdır. Gene Hayalî Memduh'un *Salıncak Sefası* adlı oyununda *muhavere* bir iş tutmak üzerinedir, nitekim *fasıl*'la bağlantısı vardır, iş olarak salıncak işletirler. Ritter'in yayınladığı *Yalova Sefası*'ndaki *muhavere*'de Karagöz'ün ailesiyle gezinti yerine gideceği geçer, *fasıl*'ın konusu da böyledir. Bir de *Kayık* oyununda bir ek *muhavere*'de denizcilikle ilgili terimler sayılır. Kimi *muhavere*'lerde *muhavere*'nin kendi konusu bittikten sonra *muhavere*'nin sonunda *fasıl*'ın konusu üzerinde açıklamalar yapılır. Örneğin *Ferhat ile Şirin*'in geleneksel *muhavere*'si Hacivat'ın müzik terimleri üzerine bilgiçliğine dayanır, fakat sonunda Hacivat, *Ferhat ile Şirin* söylencesini Karagöz'e anlatır. Fakat bu gibi birkaç örnek dışında *muhavere*'ler ve *ara muhavereleri*, *fasıl*'ın konusundan ayrı ve bağımsızdır. Bu bakımdan da isteğe göre uzatılıp kısaltıldığı gibi, bir başka *muhavere* ile yer de değiştirebilir.

Bilinegelen en alışılmış *muhavere*'lerin dışında birtakım *muhavere* türleri de buluruz. Bunların kendine göre bir biçimi, tartımı vardır. Örneğin *gel - geç muhaveresi*, Karagöz ile Hacivat arasında geçmekle birlikte, öteki *muhavere*'lerden değişik bir yolda gelişir. Bunun iki örneğini Ritter'in yayınladığı *Kanlı Nigâr* ve *Sünnet* oyunlarının *muhavere*'lerinde buluyoruz. Bunda Hacivat bir dize söyler gider, Karagöz bu dizeye ölçü, tartım ve uyak bakımından benzeyen fakat saçma bir mısra söyler gider; *muhavere* bu yolda Hacivat ve Karagöz'ün gidip gelmeleriyle uzayıp gider. (Ek : D) *Sünnet* oyunundaki *gel geç muhaveresi*'nin bir özelliği, perdenin içine kurulan küçük bir hayal perdesinde küçük boy Karagöz ve küçük boy Hacivat arasında yapılmış olmasıdır. Nitekim, Hayalî Memduh bu oyunu *Karagöz'ün sünnet olması veyahut hayal içinde hayal* diye adlandırmıştır. Bu *muhavere* sırasında büyük Karagöz'ün de söylemeye karıştığı olur. Bu türlü bir başka *muhavere* de çifte Karagöz'lü *muhavere*'dir. Bunda iki Karagöz kar-

sılaşıp, ikisi de Karagöz olduğunu ileri sürerek birbirlerinin sözlerini tekrar ederler, araya Hacivat girer, sonunda ikinci Karagöz kovulur ve Karagöz ile Hacivat muhaverelerine başlar. Bu Ritter'in yayınladığı *Bahçe* oyununun başında vardır. Ortaoyununda da başvurulmuş bir ustalık gösterisi olan bu yola Ortaoyununda *Çifte Kavuklu Oyunu* adı verilir. Gene böyle değişik biçimde bir *muhavere* türüne *vuruşmalı muhavere* adını verebiliriz. Bu muhavere türünde her sözün sonunda Karagöz ile Hacivat birbirlerine vururlar. Örneğin *Salıncak* oyununun başındaki *muhavere*'de Karagöz ile Hacivat birbirlerine karşılıklı kötüleyici, sövücü sözler söylerken bir yandan da birbirlerine vururlar. *Meyhane* oyununun başında ise Hacivat övücü söz söyleyip vurur, Karagöz ise sövücü veya Hacivat'ın övücü sözünü andıran bir saçma sözden sonra vurur.

Bir de *ara muhaveresi* vardır : Bu *fasıl*'a başlanmadan önce *muhavere*'yi uzatmak için kullanılan bir ek *muhavere*'dir. Konu bakımından bu da *fasıl*'dan bağımsızdır, bununla birlikte, bu muhavere'ye üç, dört kişi katıldığı olur. Gerçekte, şu *ara muhavere*'lerinin adlarını veriyor : *Arap Köle, Ciğerci, Hamhum, Hacivat'ın Kızı, Havuz, Neresi yenir, Yalan, Yalan Küpü*.⁵ İşte bir iki *ara muhaveresi* özeti :

Kırgınlar adlı oyunda Karagöz, Hacivat ile Karagöz'ün karısı arasındaki açılış muhavere'sinden sonra gelen *ara muhaveresi* Arap Köle, Hacivat ve Karagöz arasında geçer. Arap Köle'yi satmak Karagöz'e düşer, Arap "kaç okka öldün?" diyerek Karagöz'ü över, Karagöz de bunun acısını Hacivat'tan çıkarır, sonunda Arap hem Karagöz'e hem Hacivat'a vurur. *Tahmis* adlı oyunda da Karagöz, Hacivat ve Karagöz'ün karısı arasındaki açılış muhaveresinden sonra Acem gelir, babası ölmüştür, Karagöz ile Acem karşılıklı şiir okurlar. Acem'n ahusuna karşın Karagöz önce leylek, sonra bir merkep getirir. Bu konuşmalara arada bir Karagöz'ün karısı da karışır, Karagöz'ün eşiği ikiye bölünür, kenetçi eşiğin

5 Gerçek, a.g.e., s. 87.

iki parçasını birbirine yapıştırır, fakat ters yapıştırır. Burada kenetçi ile beraber muhavere'ye katılanların sayısı beşi bulmaktadır. *Bursalı Leylâ*'da açılış muhaveresinden sonra iki *ara muhaveresi* gelir. Bunların birincisi Ermeni ile Karagöz arasında, ikincisi Kayserili ile Karagöz arasında söyleşmedir. Gerek Ermeni gerek Kayserili, Karagöz'den alacaklarını isterler. *Meyhane* adlı oyunda da açılış muhaveresinden sonra Hacivat, Laz, Karagöz, arada sırada Karagöz'ün karısı'nın da katıldığı bir *ara muhaveresi* vardır. *Kanlı Nigâr* adlı oyunda da bir *ara muhaveresi* vardır. Bunda Karagöz kapıyı aç dedikçe karısı, çocuğa söylediği ninni arasında ve ninni ahengiyle, kapıyı açmayacağını söyler, çekişirler. Bir de *hamhum - şaralop* *ara muhaveresi* vardır, bunda Karagöz Hacivat'ın her söylediğini ya *hamhum* ya da *şaralop* diye yanıtlar. Kitabın sonunda verdiğimiz (Ek : E) *Balık* ve *Mal Çıkarma* *ara muhavereleri* ilginç ortak özellikler göstermektedir.

Buraya kadar görülen, alışılmış *muhavere* biçiminin dışında kalan *muhavere*'lerdir. Alışlagelen *muhavere* türlerini konularına göre kümelere ayırabiliriz. Ancak, hemen baştan söylemek gerekir, bütün bu *muhavere*'lerde ortak nokta *muhavere*'nin yanlış anlamalarla gelişmesidir. Bir *muhavere* türünde Hacivat bilgisini ortaya döker, bir konu çevresinde birtakım kelimeleri terimleri sayar döker, Karagöz de bunlara yanlış anlamlar verir. Örneğin "Musiki" diye adlandırabileceğimiz *muhavere*'de Hacivat musiki üzerine makam, usul adları gibi teknik terimleri sıralar. *Dört işlem* adını verebileceğimiz bir *muhavere*'de Hacivat önce malların, toprakların yönetimiyle ilgili terimleri, daha sonra da toplama, çıkarma, çarpma ve bölme üzerine sorular sorar. Bir muhaverede Hacivat İstanbul'un bellibaşlı bölgelerinin, yerlerin adlarını sayar. *Okul ve eğitim* adını verebileceğimiz bir *muhavere*'de Hacivat Karagöz'ü okuduğu derslerden sinayarak onun bilgisizliğini ortaya koyar. *Tımarhane* adlı oyundaki *muhavere*'de Karagöz'ün bilgisini yoklar. *Meyhane* adlı oyunun *muhaveresi*'de Karagöz'ün çocuğunun görgü eksikliği üzerinedir. Bir *muhavere*'de de Hacivat,



"Mal Çıkarma" da Canan.

Karagöz'ün babasının öldüğünü söylemesi üzerine hastalıkla ilintili deyimleri sayıp döker, sonra da miras üzerine sorular sorar. *Canbazlar* oyununun sonuna gelen bir *muhavere*'de Hacivat Karagöz'e canbazlık terimlerini sıralar. *Kayık* oyununun *muhavere*'sinde de Hacivat denizcilik terimlerindeki bilgisini gösterir. *Sünnet* oyununun *muhavere*'sinde de Hacivat oyun adlarını sorar.

Bir *muhavere* konusu da Hacivat ile Karagöz arasında bir yarışma, yenişme biçiminde gelişir. Bunda daha çok bir oyun oynanır. *Sahte gelin* adlı oyunun *muhavere*'sinde *masana* oyunu gibi. Bir başka *muhavere*'de sonu "hane" ile biten kelimeleri sıralarlar. Karagöz zorluk çeker, her buluşta birbirlerine vururlar. Bir *muhavere*'de yarışma şiir söylemekle, *tanzir* yoluyla yapılır. Hacivat'ın söylediği beyit veya dörtlüğün tartım, uyak, biçim bakımından benzerini fakat anlamsız bir karşılığını Karagöz söyler. Yarışmalı *muhavere*'lerden birisi de bilmece, bulmaca söylemeye dayanır. Bir başkası da yalan söylemekte yarışmadır.

Nitekim *Yalan Küpü* adlı *ara muhaveresi* böyledir. Burada Çelebi en iyi yalanı söyleyecek olan ödül verecektir, Hacivat da Karagöz'ü salık verir. Önce Karagöz ile Hacivat aralarında bir yalan yarışması yaparlar. Karagöz, Çelebi'yle karşılaşır; Karagöz, Çelebi'nin babasının kendi babasına ödünç para verdiğini söyler, Çelebi bunu doğru kabul etse babasının borcunu ödemek zorunda kalacak, yalan olduğunu kabul etse bu kez de Karagöz ödülü kazanacaktır.

Bir *muhavere* konusu da tıpkı Ortaoyunu *tekerleme*'lerinde olduğu gibi önce olmayacak bir olay gerçekleşmiş gibi anlatılır, sonra bunun bir düş olduğu anlaşılır. Hayalî Küçük Ali'nin *Karagöz Dans Salonunda* adıyla yayınladığı oyunda, Karagöz, Hacivat'a bir kahveye gittiğini, içtiklerini ödeyecek parası olmadığını, kahve kutusuna saklandığını, oradan cezvede pişirildiğini ve kahve olup kendisini bir tiryakinin içtiğini, onun midesine gittiğini ve kusunca dışarı çıktığını anlattıktan sonra hepsinin bir düş olduğunu açıklar. *Ortaklar* oyununun

muhavere'sinde Hacivat iki güzel kadına raslamıştır, peşlerine takılır, yerlerini öğrendikten sonra onların evine gider, kadınlarla yiyip içip eğlendikten sonra yatak odasına gider, sonra yataktan düşer, sonunda düş olduğunu söyler. Bir başka *muhavere*'de Karagöz yangın seyretmek üzere minareye çıkar, bir deli de arkasından gelir ve Karagöz'ü minareden aşağı atar, oysa kahvede uyuklaya kalmıştır. Bu *muhavere*'nin ikinci yarısında Karagöz olmuş bir olay anlatır. Oğluyla gezmeye gitmiştir, bir kadının ardına düşer, evine kadar izler, sonunda, peçesini açınca kendi karısı olduğunu görür.

Belli bir konu çevresinde toplanabilen *muhavere*'lerin yanı sıra belli bir konu türüne girmeyecek *muhavere*'ler de vardır. “Çamaşır ipi” adı verilen bir *muhavere*'de Karagöz Hacivat ile ipte sallanırken konuşur. Bir başka *muhavere*'de Hacivat, Karagöz'ü kimin doğurduğunu sorar, bütün ailesini Karagöz doğurmuştur ve her birinin adı için bir sebze adı bulup yakıştırır. *Hayır hiç* adı verilen bir *muhavere*'de Hacivat yalandan hasta olan Karagöz için sözde yiyecek öteberi almış gibi yapıp onu aldatır ve “Hayır hiç” der. Karagöz bunun acısını çıkarmak için satıcı olur, Hacivat gene “Hayır hiç” der. Karagöz durumu hep gidip karısına anlatır, karısı Karagöz'e kelime hecelettirir. Bir *muhavere*'de Karagöz ile Hacivat helva üzerine konuşur, bu *muhavere*'nin sonunda Karagöz'ün karısı Karagöz'den eve alacağı öteberiyi sayıp döker. Bir *muhavere*'de de “aklımı ne yaptın?” sorusu üzerine çeşitlemeler yapılır. *Nasihat* adlı *muhavere*'de Hacivat babasının üç öğüdünü sayar, bunlar “yayalık atlılıktan”, “açlık tokluktan”, “züğürtlük zenginlikten” iyidir denilirse buna inanmamak gerektiğidir. Karagöz de kendi öğütlerini sayar; buna göre “bekârlık evlilikten”, “tereyağ kuyruk yağından” iyidir, “nasihat vereceğim” derlerse inanılmamalıdır. *Turşu* adını verebileceğimiz *muhavere*'de de Hacivat kendi karısını övüp Karagöz'ün karısını kötüler, karıları hamama gitmişlerdir, hamamda turşu yiyişleri üzerine bir söyleşmedir. *Zurna* adını taşıyan bir *muhavere*'de de ipe sapa gelmez birtakım sözlerden sonra Karagöz zurna çalar ve

bunun üzerine konuşulur. Bir *muhavere*'de de Karagöz kuyuya soğusun diye sarkıtılan dolmaları yemek için, düşmüş gibi yaparak kuyuya iner. Sonra ailesiyle gezintiye gidecektir. Hacivat da gitmek ister.

Muhavere'den *fasıl*'a geçerken önce Hacivat gider, Karagöz de :

Sen gidersin de beni pamuk ipliğiyle mi bağlıyorlar? Ben de gideyim idgâha, dolaba, dilber seyrine! Bakalım, âyîne-yi devran ne suret gösterir!

dedikten sonra perdeden ayrılır, *fasıl* başlar.

C) *Fasıl* :

Fasıl, oyunun kendisidir, burada Hacivat ve Karagöz'den başka oyunun çeşitli kişileri bir konu ve olaylar dizisinde gözüktür, oyuna katılırlar. XVI. yüzyılda belirli bir konudan çok hayvanlarla, gemilerle daha çok kopuk sahneler gösterilirken, XVII. yüzyıldan başlayarak fasıl konuları belli bir olaylar dizisine uymaya başlamıştır. Evliya Çelebi, Mehmet Çelebi'nin fasıl dağarcığını sayarken şu bilgiyi veriyor :

"Gayet zen-dost olduğundan hayâl-i zilde cevan Nigâr taklidi, huveyya taklidi, dilsizler taklidi, dilenci Arap ve Arnavut taklidi, Bekri Mustafa ile dilenci kör Arap taklidi, mirasyedi Çelebi, Devranî çelebiler, üç eşkiya çelebiler, Havva b. Nigâr hammama girüb Gazi Boşnak hammamda cevap Nigâr-ı basub Karagöz'ün kîrinden bağlayub hammamdan çıkarmasının, Hacı Ayvad babası Şerbetçi-zâdenin taklidi, vel-hâsıl hayâl-i zilde üç yüz pâre taklidleri vardır ki bir mukallid ona nazire bir taklid vücude getirmek mümkün değildir. Birkere dinleyen muhabbet idüb elbette irşâd olması mukarrerdi. Zira cemi' taklidi tahkîk-i hakikî olmak üzere nice kelâmları vardı ki netice-i ilm-i tasavvuf idi. Yine böyle iken âlem gülmeden bayılırdı." ⁶

6 *Kırk gün...*, s. 81.

Evliya Çelebi'nin saydığı bu oyunların çoğu günümüze dek gelmişlerdir. Selim Nüzhet şu fasıl adlarını sayıyor :

*Ağalık, Bahçe Sefası (Esirci), Balıkçılar, Baskın (Çivi Baskını), Bursalı Leylâ, Büyük Evlenme, Cazular, Canbazlar, Eczahane, Sahte Esirci, Ferhad ile Şirin, Hain Kâhya, Hamam, Kâğıthane Sefası, Kanlı Kavak, Kanlı Nigâr, Kayık, Kırgınlar (Aptal Kardeşler), Kütahya, Leylâ ile Mecnun, Mal Çıkarma, Mandıra (Hımhımlı Mandıra), Meyhane, Orman, Ortaklar, Pehlivanlar (Ödüllü), Sahte Esirci, Salıncak, Sünnet (Hayal İçinde Hayal), Şairler (Âşıklar), Tahir ile Zühre, Tahmis, Ters Evlenme (Sarhoş Hile), Tımarhane, Yalova Sefası, Yangın (Bakkal), Yazıcı.*⁷

Nurullah Tilgen'de bu sayılanların ve günümüzde yazılmış oyunların dışında şunlar yer almıştır : *Aptal Bekçi, Bekri Mustafa, Binbirdirek, Hain Kâhya, Hançerli Hanım, Hayal Perdesi, Hüseyin Fellâh, İyilik Eden İyilik Bulur, Karagöz'ün Dadıdan Dayak Yemesi, Karagöz'ün Fotoğrafçılığı, Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği, Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması, Karagöz'ün Aşıklığı, Karagöz Aşçı, Karı Koca Dövüşü, Kerem ile Aslı, Köylü Evlenmesi, Mal Çaldırma (Mal Çıkarma Olmalı), Sahte Gelin yahut Karagöz'ün Çocuk Doğurması, Sahte Kedi yahut Mavi Bir Adam, Server Bey, Şapur Çelebi, Şeytan Dolabı yahut Karagöz'ün Cinciliği, Uruşma.*⁸

Hayalî Memduh'un İstanbul Belediye Kütüphanesi'nde bulunan yazmaları arasındaki listede bunlarda rastlanmayan fakat kimi aynı oyunun değişik adı olacak şu adlara raslıyoruz :

Büyük Biyav (biyav Çingeneye düğün olduğuna göre Büyük Evlenme olacak), Denyolar (Tımarhane), Enver Ağa, Korkak Yazıcı, Tahir Ağa Ters Biyav (Ters Evlenme olacak), Zavallı Delikanlı.

⁷ Gerçek, a.g.e., s. 88.

⁸ Tilgen, a.g.e., ss. 17-20.



Aşıklar oyunundan iki tasvir (HMV)

Bunun dışında, ayrıca şu adları buluyoruz :

Yağlı Direk Canbazları, Muhabbetin Neticesi, Karagöz'ün Sahte Ölümü, Sahte Sakal, Karagöz'ün Hamamda Dayak Yemesi, Horozlu Düğün, Bursa Sefası, Karagöz'ün Hainden Intikamı, Sandıklı Hammal, Karagöz'ün Makarna Yemesi, Karagöz'ün Avcılığı, Karagöz'ün Kedi Olması, Karagöz'ün Nedameti, Karagöz'ün Sadakatı, Şamdan Gidiyor Tutun, Gülizâr Bahçesi, Karagöz'ün Kabakçılığı, Şatıfilli.

Kimi fasıl'ların konuları benzer olmakla birlikte adları değişmektedir. Örneğin Yorgi'nin *Mecmua-i Hayal* dizisinde çıkan Karagöz fasılları arasında *Kanlı Nigâr* oyunu 5 no. lu cüzde *Karagöz'ün Soyulup Dayak Yemesi* iken aynı oyunun 6. cüzdeki ikinci yarısının adı *Karagöz'ün Karaman Koyunu Olması'dır.*⁹ Kimi kez de aynı fasıl'ın bir çeşitlemesinde olaylar dizisi değişik biçimde gelişir. Bu yolda değiştirmelere yabancı gezginlerin kitaplarındaki özetlerde rashyyoruz. Örneğin *Bahçe* oyununa benzer oyunu bir yabancı gezgin özetle şöyle anlatır :¹⁰

9 *Mecmua-i Hayâl*, (müstensihi Yorgi, Matbaa-i Cihan), 1325.

10 E. Parmentier, *Voyage dans la Turquie d'Europe*, Paris 1890, ss. 166-169.

Bir bahçede bir güzel (huri) bulunmakta, nöbetçiler, askerler, harem ağaları, köpekler beklemektedir. Karagöz, Hacivat ve çeşitli kişiler bahçeye girmek isterler. Hacivat'ın bütün foyasını Karagöz bozar. Bahçeye girmek isteyenler hep güzele tutulmuşlardır. Bir Acem gelir döğüşür. Bir elçinin oğlu elinde bir tılsım ile gelir ve bu tılsımın yardımıyla bahçeye girmeyi başarır.

Karagöz fasıllarının içinde hiç bilmediklerimiz de vardır. Örneğin, bir İngiliz'in 1894'te İstanbul'da seyrettiği oyunun aşağıda verilen özeti, bilinen fasılların hiçbirine uymamaktadır : Daha önce de anıştırdığımız kedi ile fare arasındaki bir önoyundan sonra, biri Türk, öteki Avrupalı kılığında iki kadın görünür, onların yanında dik yakalı, redingotlu, leylak renkli pantolonlu, rugan ayakkabılı, fesli ve bıyıklı bir çapkın gelir, kadınlardan Avrupalı'nın eline bir küçük kâğıt parçası sıkıştırır, onlarla tam anlaşıcakken Karagöz gelir ve kadının kocasını getirir. Koca ile sevgili dövüşürler, koca dayak yer ve kaçar, gene bu kadın avcısıyle iki kadın anlaşıcakken Hacivat ile Karagöz gelir, çapkın genci dövüp kadınlara sahip çıkarlar. Bu arada Fransız Elçisi perdeye gelir, yazmanı ile konuşur, iki bayan onun yardımını isterler; Elçi, iki kadını koluna takar, elçiliğe götürecekken Hacivat elçinin üzerine saldırıp onun üstünü başını paralar. Onlar çekildikten sonra perdeye iki zenci kadın gelir, bundan sonra devler, fil üstünde Mekke'ye giden küçük hayvanlar, bir ejder gözüdür. Hortumu ile birçok insanı ıslatan filler seyirciyi çok güldürür. Bu arada Karagöz, *Humpty Dumpty* gibi yüksek bir duvardan düşer, ölür. Tabutta götürülürken Karagöz tabutun kapağını kaldırır başını gösterir. ¹¹

Fasıl sona erdikten sonra çok kısa bir bitiş bölümü gelir.

C) Bitiş :

Bitiş bölümü kimikez çok kısadır; Karagöz, oyunun bittiğini haber verir, kusurlar için özür diler, gelecek



Çıplak Beberuhi.



Çeyiz taşıyıcı.

¹¹ Davey, a.g.e., ss. 347-353.



Yunucular.

oyunu duyurur. Karagöz'le Hacivat oyun sırasında kılık değiştirmişlerse, eski kılıklarında perdeye dönerler, aralarında kısa bir söyleşme geçer, bu söyleşmede oyundan çıkarılacak öğrencek de belirtilir. Örneğin :

Hacivat — Her ne ise halâs olduk. Bir daha böyle başından büyük işe karışma ve bu iyiliğimi de unutma.

Karagöz — Hiç unuttur muyum? (*Hacivat'a tokat*).

Hacivat — Ya, iyiliğe kemlik öyle mi?

Karagöz — Meşhur sohbetidir, her kime edersen iyilik, ondan bulursun kemlik (*Hacivat'a tokat*).

Hacivat — Yıktın perdeyi eyledin viran, haber vereyim yârâna heman (*Hacivat gider*).

Karagöz — Her ne kadar kusur ettikse af ola. Yarın akşam *Yalova Safası*'nda yakan elim geçerse bak ben sana neler yaparım.¹²

Kimikez de Karagözcü bu bitişe, sanki eski şiirlerdeki mahlâs beyti gibi, kendini de karıştırır. Hayalî Memduh'tan aşağıdaki örneği görelim :

Hacivat — Karagözüm sağlığa.

Karagöz — Hak bereket versin Kâğıthane'de sazlığa (*Hacivat'a tokat*).

Hacivat — Öyle ise geçmiş olsun.

Karagöz — Hayalî Memduh'u arayan olursa Babiâli Caddesinde Gayret Kütüphanesinde bulunur (*Hacivat'a tokat*).

Hacivat — Beray-ı hukuk istifsârı hâtır olunur.

Karagöz — Hayalî Hayalî Memduh'u ararsan her zaman Babiâli Caddesinde Gayret Kütüphanesinde bulunur (*Hacivat'a tokat*).

Hacivat — Ben yar isterim ki daima bana sadık olmalı.

Karagöz — Hayalî Memduh'u arzu eden Gayret Kütüphanesinde bulmalı (*Hacivat'a tokat*).

12 Hayalî Memduh, *Çifte Sihirbazlar*, İstanbul 1340.

Hacivat — Anladım ki sen kendini meth ve sitâyiş ediyorsun.

Karagöz — Ben de anladım ki Hayalî Memduh'u bulmak için gidiyorsun (*Hacivat'a tokat*).

Hacivat — Öyleyse ben gidiyorum seni erbâb-ı zevk ve meraka ilân etmeye.

Karagöz — Hacivat ben de hazırım, bizi arzu edenlerin istediği yere gitmeye (*Hacivat gider*). Her ne kadar kabahat ettimse af cileyin, yarın akşam *Karagöz'ün Sünnet Olması veyahut Hayal İçinde Hayal* nâm oyunda Memduh yakan elime geçerse bak sana ne işler açarım.¹³

Bir de II. Abdülhamit çağının Karagözcülerinden Ömer Fahri'nin kendi adını anarak bitirişini görelim :

Hacivat — Yıktın perdeyi eyledin viran, varayım sahibine haber vereyim heman (*gider*).

Karagöz — Şikeste beste mazur!

Hatâ ettimse affa mazhariyyetle inâyet kıl

Huzûrunda Efendim maksadım celb-i

meserrettir

Yüzün sür hâk-i ülviyyet-penâh-ı pâyna Fahri

O hâk-ı pürnecâbet kühl-i erbâb-ı sadâkattir

Her ne kadar efendimin huzurunda sürç-i lisan

ettimse affola!

İcâb-ı hâl yakan elime geçerse, Hacivat, bak ben de

sana neler yaparım.¹⁴

Karagöz'ün teknik gereçleri ve oynatma tekniğine gelince, *tasvir* denilen görüntülerin hazırlanması ilk aşamadır. Karagöz oyununun kendisi gibi tasvircilik de can çekismektedir. Eski tasvir'lerde bizden çok dışarda yabancı müzelerde ve özel ellerde bulunmaktadır. Tasvir yapan tasvirciler Karagöz oynatanlardan ayrı olmakla birlikte, kimi Karagözcülerin kendi tasvirlerini yapmış olduklarını biliyoruz. Karagöz görüntüleri kalın deriler-

13 Hayalî Memduh, *Karagöz'ün Divaneliği*, İstanbul 1340.

14 Dr. H.W. Duda, *Fasl-ı Ferhat*, İstanbul 1931, ss. 47-48.

den, özellikle deve derisinden yapılır. Bunun daha önce-
leri düve derisi olduğu ileri sürülmektedir. Dana, sığır,
manda derisinden, bu arada ışık geçiren pürtüklü Ali
Kurna kâğıdından yapıldığı olur. Bir deriden -kol, boyun,
yağlı olan karın altı çıktıktan sonra- 30 - 40 tasvir ke-
silebilir. Deride aranan özellikler, saydamlaştırmaya
yatkın, bir de sıcağa dayanıklı olması, eğilip bükülme-
mesidir. Deriyi işlemek için çeşitli işlemler vardır. Deri-
nin kurutulması için Temmuz ve Ağustos ayları seçilir.
Deri kepekli suda bırakılır, hamlatılır, güneşte tüyleri
çıkarılır, gerilir, tüy yerlerindeki deliklerin yokedilme-
sine çalışılır, camla derinin üzeri kazınır. Derinin koyu
olanından çok açık renk olanı yeğ sayılır. Bundan sonra
derinin üzerine kalıp¹⁵ konularak kalemle görüntünün
resmi çizilir, deri bir ıhlamur kütüğü üzerine gerilir ve
tığcılarda satınlan *nevrekân* adlı sivri uçlu bıçakla bu
çizgilerden kesilir; deri ters yüzünden yani hayvanın
etine bitişik olan yüzünden kesilir, delikler ise öteki yüz-
den yapılır, kararan yerler bıçakla temizlenir, düz tah-
ta üzerinde sıfır numara zımpara ile iki yanlı temizle-
nir. Renklendirme için eskiden kök boyalar kullanılır-
dı, günümüzde renkli çini mürekkepleri kullanılmaktadır.
Oynak, eklemli parçalar birbirine kirış, kursak, tel ve-
ya naylon ipe bağlanır. Değneklerin geçeceği delikler
yuvarlak ikinci bir deri parçası dikilerek kalınca bir yu-
va haline getirilir.

Perde'ye gelince, eskiden boyutları 2 m x 2,5 m iken
daha sonra 1.10 x 0.80 olmuştur. Kıyıları çiçekli bezden,
ayna denilen beyazı mermerşahi patiskadandır.

Perdenin arkasında ve tabanında perdenin çerçeve-
sine iplerle tutturulmuş *peş tahtası* (veya *destgâh*) deni-
len bir raf bulunur. Buraya perdeyi ve görüntüleri aydın-
latan meşale konulur. Meşale çeşitli biçimlerde hazırla-
nır. Bir çanak içine pamuk ipliğinden yapılmış dört
parmak kalınlığında fitil (ki bu halat da olabilir) zey-

15 Hayalî Memduh'un "kalıpları İstanbul Belediye Kütaphanesinde,
M. Cevdet yazmaları K. 64/2, 3 ve 5'de bulunmaktadır.

tin susam veya bezir yağı ile yakılırdı. Bunun fazla kızıp parlamasını önlemek için arada bir yağın içine bir zincir daldırılır. Meşale mumlarla da yapılırdı. Değnekler 60 santim boyunda gürgenden olur, bunlar Uzun Çarşı'da yapılırdı. Görüntünün deliğine iyice yerleşmesi için değneyin ucu ya ısıtılır, ya da erimiş muma sokulurdu. Değnekleri karıştırmamak için de üzerlerine görüntülerin adlarının baş harfleri yazılırdı.

Karagöz tek sanatçının gösterisidir. Bununla birlikte, Karagözcünün yardımcıları yok değildir. *Hayalî* veya *hayalbaz* denilen ustadan başka bir çırak vardır. Perdenin hazırlanmasını, oynanacak fasıl'ın görüntülerini seçip sıraya koymaktan başka, ayrıca ustanın yanında bu sanatın öğrencisidir. Çırağın da yardımcısı sandıkkâr adını alır, o da çırağa yardımcı olur. Tam bir *fasıl* dağırcığı için gerekli bütün görüntülerin tümüne *hayal sandığı* (veya *takım*) denildiği için, oyun takımıyla görevli olanın adı da *sandıkkâr*'dır. Gerekli bütün görüntülere sahip olana "sandığı tamam" denir. Oyunlarda şarkıları, türküleri okuyana *yardak* denilir. Bu gene eski bir geleneksel Türk seyirlik oyunu olan Hokkabaz'ın yardağından ayrıdır. Tef çalan yardımcıya da *dayrezen* denilir, bu gerekince velvele yapar. Bunlar şarkı da söylerdi. Karagöz dilinde tefe *dayre* zile *hatem* denilirdi.

Asya ülkelerinin gölge tiyatrolarında olduğu gibi Karagöz'de de müzik önemli yer tutar. Oyunun başından sonuna dek müzik vardır.¹⁶

3. Karagöz'de Kişiler ve Kişileştirme

Karagöz kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır. Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi

¹⁶ Bu konuda Ethem Ruhi Üngör *Karagöz Musikisi* başlıklı bir kitap kapsamında çalışmasını 1975'te İstanbul'da toplanan I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi'ne bildiri olarak sunmuştur. Kültür Bakanlığı bildirileri yayınladığı zaman, bu boşluk dolduracak ilginç çalışma da konuya ilgi duyanların eline geçmiş olacaktır.

istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz. İlişkilerinde de bir değişmezlik vardır. Kişilikleri silinmiştir, belli bir zamana oturtulmamıştır ve belirli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Olaylar onlara bir şeyler katmaz, onlar üzerinde yaşantılar bir iz bırakmadığı gibi, davranışları da değişmez. Belirme, büyüme, yaşlanma gibi zamanın birikici etkisi onları etkilemez. Belirli kusurlar, özellikler tek bir kişide büyütülmüştür. Dış ve fizik görünüşleri önemlidir, kişinin özünü tamamlar. Dramda birkez olup yinelenmeyen tersine, tipler genelleştirilmiş ve soyutlaştırılmıştır. Bu da ya yalınlaştırma ve şiddetlendirme ile ya da karşılaştırma ve genelleştirme olur. Canlı oldukları yanılsamasını (*illusion*) yaratmazlar. Böyle tipler yoluyla kişileştirmeye *mimus*'ta, *commedia dell'arte*'de melodramda. Tulûat tiyatrosunda, günümüzde de beyaz perdede Western denilen cowboy filmlerinde raslıyoruz.

Karagöz'de kişileştirme başlıca karşıtlık ve yinelemelerle olur. Her kişi belli davranışları sürekli yinelediği gibi, birbirleriyle de sürekli karşıtlıklar yaratırlar. Bütün tiyatro kişilerinde olduğu gibi burada da bir kişinin tanımlanması ve belirtilmesi dört yoldan olur :

1. Görünüşü, dış özellikleri,
2. Konuşması, sesi, söyleyişi,
3. Davranışları, hareketleri, tavırları,
4. Başkalarının bu kişi üzerinde söyledikleri, düşünceleri.

Bunları sırayla görelim :

1. Kişilerin dış görünüşler, fizik özellikleri önemlidir. Bunun başında giyim kuşam gelir. Oyunlarda belli kişiler hep belirli biçimlerde giyinirler. Bu kılık, giyim kuşam, kişinin geldiği yerin, toplumsal sınıfının, çıktığı yerin yöresel özelliklerini taşır. Ayrıca o kişinin alışkanlıklarını uğraşını, özelliklerini de belirtir : Sarhoşun elinde içki şişesi, Tuzsuz'un elinde bıçak, Tiryaki'nin

elinde afyon çubuğu, Kabadayı'nın elinde tabanca, Kastamonu'lunun elinde balta, Laz'ın elinde kemençe bulunur. Kimi sakattır, kamburdur, kötürümdür, kiminin boyu Kastamonulu gibi uzun, kimi de Beberuhi gibi cücedir. Karagöz'de hareketler de bu kişilerin özelliklerine göre, görüntüyü oynatan sopanın takıldığı delik ve oynak yerlerin değişmesiyle sınırlanmıştır. Bunlar arasında kolu oynayanlar vardır : Karagöz, İmam, Çengi, Köçek, Kocakarı, Karagöz'ün oğlu, Tahmişçi, Seymenbaşı, Hançerli Tahir'in hançer tutan eli; kimi görüntüde Tahir'in babası gibi. Boynundan eklemli ve başında sopa deliği olan görüntüler : Çelebi, kimi zenneler, imamlar (dua ettikleri için), Lala, Acem, Bok Ana, Frenk, kimi Hırbo, Hahambaşı, Laz, Hımhım ve Kekeme (konuşma güçlüklerinden ötürü), Kötürüm, Arap dilenci (dua ettiği için), Aşık Hasan ve oğlu Muslu, Yunucu, Ahu, Leylek, Tahir, Seymenbaşı, Zühre'nin annesi ve başkaları. Kimi görüntüler bellerinden oynaktır, eğilebilirler : Hacivat, Karagöz, Arnavut, Matiz, Türk, Kayserili, Kürt, kabak çalan Arap, Pehlivan, Zenneler, Tiryaki, Sivrikoz. Hiç eklemi olmayanlar : Beberuhi (boyunun kısalığından), Çerkes, cihaz taşıyıcıları v.b... Bacakları oynayanlar : Dansçılar, canbaz ve kimi Beberuhi gibi.



Çelebi (HMF)



Tiryaki (HMF)

Kişileri tanıttıcı işaretler arasında her kişinin kendine özgü müzik, türkü ve dansları vardır. Kişiler daha perdeye ya da meydana çıkarken, çalman ezgiden, söylenen türküden, yaptıkları danstan, okudukları şiirden o kişiyi tanıyabiliriz. Bunlar çoğu kez o kişinin geldiği yerin türküsu ve dansları olur. Kayserili kaşık oyunu, Rumelili sırto, Karadenizli horon, Kürt bar oynar, Balama ya da Frenk polka, hora, kadril gibi danslar yapar. Öyle ki, kimi kişilerin yürüyüşü bile belli bir biçim ve tartımdır. Bundan başka her kişinin konuşması içinde sık sık kullandığı belli sözcükler bulunur. Rum "vre", Arnavut "mori", Acem evet anlamına "beli" ya da ben anlamına "özüm", Arap evet anlamına "ayva", Rumelili "haçan" ya da "A be", Kürt "uy babo", Ermeni "fosgeya" der. Kimi kişilerin bütün özelliği durmadan aynı sözü yenilemesiyle sınırlanmıştır; Rasgele, Tavatı Kütüpatı, Dedi-

ki adlarındaki kişilerin kendi adlarını sık sık yinelemeleri gibi.

2. Kişilerin konuşması, denilebilir ki, kişileri tanımanın en önemli yoludur. Karagöz hareket ve dolantı oyunları olmaktan çok, söz oyunları oldukları için, konuşmanın yeri önemlidir. İmparatorluğun çeşitli yerlerinden gelen kişiler Türkçeyi hep geldikleri yerin ağziyle konuşurlar. Bu lehçe, şive, ağız hep olağan Türkçeyle karşıtlık yaptığı ölçüde hem bir güldürme yöntemi- dir, hem de kişiyi tanımaya yarar. Olağan, kuralına uygun Türkçe hangisidir? Bu, İstanbul Türkçesidir, ancak özentili, süslü, seçkin olduğu için bu da bir karşıtlık ve bir anlaşmazlık duvarı yaratır. Her kişinin konuşması Karagöz'e göre anlaşmazlık yarattığı için, kuralına uygun, olağan Türkçeyi İstanbullu halk adamının dili olarak kabul etmek gerekir. Nitekim Anadolu'da oynatılan Karagöz'de ise oynatılan yeri ağzi olağan kabul edilmekte, örneğin İstanbul ağzi bununla karşıtlık yarattığı için güldürücü duruma düşmektedir... Denebilir ki Karagöz'ün en önemli özelliği ve ereği bir imparatorluk topluluğu içindeki çeşitli etnik grupların aralarındaki anlaşma.güçlüğü ve bunun yarattığı gerilim ve güldürü ögesidir. Bu anlaşma zorluğu yalnız değişik ağızlardan değil, toplumsal sınıf ayrımından, kekemelik, hımhımlık gibi dil sakatlıklarından ya da anlayış kıtlığından, aptallıktan da gelebilir. Ağızlar yalnız ses ve dilbilimine aykırılıklardan değil, sesin tını, pesliği ya da tizliği, söylenişindeki çabukluk ya da ağırlıkta da değişiklikler gösterirler. Söz en önemli özellik olduğuna göre Karagöz'de Türkçeyi ses yolundan nasıl değiştirdiğini aşağıda uzun boylu göstermek zorunluğu doğmuştur.

3. Kişilerin belli olaylar karşısında davranışları, tepkileri, tavırları da kişilerin özelliklerini belirtir. Bu davranışlar kişilerin tip olmasına göre önceden koşullanmış, basmakalıplaşmıştır. Yahudi'nin bir olayda hemen ürküp korkacağını ya da bir alışverişte kıyasıya pazarlık edeceğini, Tiryaki'nin konuşmasının orta yerinde kendinden geçip horlamaya başlayacağını biliriz. Zenne-

ler için içten pazarlıklık, döneklık, Lâz için acelecilik ve gevezelik gibi belirli kalıplaşmış davranışlardır bunlar.

4. Kişileri bir de başkalarının onlar için düşüncelerinden tanırız : Hacıvat, Karagöz üzerine konuşur. İnsanları iyi tanıyan Hacıvat bize çeşitli kişiler üzerine bilgi verir. Başkalarının verdiği bu bilgi kimikez bilecek ya da bilmeyerek yanlış olur, ama gene yanlış bilginin ışığında doğru bilgiyi başka yollardan ediniriz.

Karagöz üzerine incelemeler yapmış kimi yazarlar Karagöz kişilerini birtakım kümelemeler içine yerleştirmeyi denemişlerdir. Bellibaşlı dört kümeleme biliyoruz : Jacob'un sınıflaması, Profesör Sabri Esat Siyavuşgil'in sınıflaması, Selim Nüzhet Gerçek'in sınıflaması, bir de Ahmet Kudsi Tecer'in sınıflaması.

Dr. Jacob kişileri dört kümede topluyor :¹ 1) Asal kişiler, (Hacıvat, Karagöz, Tuzsuz, Beberuhi, Çelebi), 2) Şive taklitleri (Acem, Arap, Yahudi, Rum, Frenk, Laz, Kastamonulu, Arnavut), 3) Hasta (pathologique ya da teratological) kişiler (Kekeme, Tiryaki, Esrarkeş, Sarhoş, Köçek, Deli), 4) Kadınlar ve çocuklar. Buna bir de hayvanların ve cinlerin girdiği bir beşinci sınıfı katabiliriz. Bu sınıflama kolayca eleştirilebilir. Önce her sınıf için verilen örnekler eksiktir. Hasta tipler arasında köçekler, cinsel sapık olmalarından buraya sokulduysa, çengi ve pek çok zenneler de gene cinsel sapık olduklarından buraya girebilirdi. Matiz hem asal kişilere hem de sarhoş olduğu için hasta kişilere girebilir.

Sabri Esat Siyavuşgil'in kümelemesine gelince :² Bu, mahalleye göre kurulmuştur. Bu bakımdan önce mahallenin yerlileri vardır. Bunlar Karagöz, Hacıvat, Çelebi, Zenne, Tiryaki, Beberuhi, Sarhoş, Külhanbeyi ve Tuzsuz'dur. Bir de mahalle dışı tipler vardır; bunlar ikiye ayrılmaktadır : Dışarlıklı tipler ki Türkiye'nin çe-

1 Georg Jacob, *Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen*, I, *Das Türkische Schattentheater*, Berlin 1900, ss. 18-40.

2 Siyavuşgil, *a.g.e.*, s. 144.

şitli bölgelerinden gelen Rumelili, Kastamonulu, Bolulu, Kayserili, Aydınli, Trabzonlu, Harputlu, Tatar gibi; bir de İstanbul ya da İmparatorluk tipleri vardır ki bunlar Arap, Arnavut, Yahudi, Rum, Tatlısu Frengi'dir. Siyavuşgil Küşterî Meydanı'nın bir mahalle olduğundan yola çıkarak bu sınıflamayı yapmıştır. Dış görünüşüyle bir mahalle olarak gözükmekle birlikte Küşterî Meydanı somut, belirli bir yer değildir. Orası bir sayıntı yeridir : *Ferhat ile Şirin* oyununda orası Amasya olur, *Orman* oyununda ormandır, *Meyhane* oyununda bir Türk mahallesinde görülemeyecek meyhane oraya yerleşir, *Kayık* oyununda üzerinden kayıkla geçilen bir sudur. Aslında her oyuna ve oyunun kurallarına göre seyircinin öyle olduğunun kabullendiği soyutlaştırılmış bir yerdir. Kişilerin mahalleye uzaklıkları ya da yakınlıkları dışında, bu sınıflama oyundaki tiplerin çeşitli görevleri, birbirleriyle ilintileri, kullandıkları ağızlar, kişilerin özellikleri bakımından yardımcı olmamaktadır. Birçok kişiler çeşitli kesimlerde yer alabileceği gibi bu sınıflamaya göre hiç bir kesime sokulamıyacak kişiler de çoktur.

Selim Nüzhet Gerçek'in kümelemesine gelince :³ Bu daha çok taklitler içindir. Burada beş sınıf görülmektedir : 1) Zenne taklidi, 2) Şive taklidi, 3) İstanbul taklidi, 4) Muhtelif taklitler, 5) Yeni taklitler. Özellikle bu çok eksik sınıflamada çeşitli taklitler ve yeni taklitler işe açıklık getirmek yerine işi büsbütün karıştırmaktadır.

Ahmet Kutsi Tecer'in kümelemesine gelince :⁴ Bu bütün Karagöz ve Ortaoyunu kişilerini ele almayıp, bu arada Tiryaki, Çingene, Aptal tiplerini de dışarda bırakmıştır. İncelemeci kişileri iki kesimde toplamıştır : 1) Şive taklitleri, 2) Karakter taklitleri. Değerli incelemeci bu sınıflamaya oyunların tarihsel kaynaklarına inerek varmıştır, sınıflaması da bu bakımdan önemlidir.

³ Gerçek, *a.g.e.*, s. 141.

⁴ Ahmet Kutsi Tecer, "Şive Taklitleri, Karakter Taklitleri", *İstanbul*, Mart 1956, sayı 3.

Ancak, Karagöz ve Ortaoyunu kişilerini inceleyebilmek için bu sınıflama da yeterli değildir. Kaldı ki her şive taklidinde az da olsa bir karakter özelliği, karakter taklidinin çoğunda da çeşitli ağızları, şiveleri bulabiliriz.

Bu değerli incelemecilerin sınıflamalarının eksik, yetersiz olması bunlardan daha iyi bir sınıflama yapılabileceği anlamına gelmemelidir. Tam sınıflama yapılamaz, değişik amaçlara göre değişik sınıflamalar yapılabilir. Örneğin, bir sınıflama kişilerin değişik oyunlardaki sürekliliğine ve önemine göredir. Buna göre, 1) Oyunların çoğunda raslanan temel kişiler, 2) Oyunlarda geçici, ikincil kişiler, 3) Yalnız tek, ya da iki oyunda rastlanan, oyun için önemli eksen kişiler, diye üçe ayırabiliriz.

Kişileri incelemek için, bunların birbirlerine yakın özelliklerini göz önünde bulundurarak, hepsini birtakım kesimlerde topladım. Bu, bir sınıflama sayılmamalıdır; sınıflamaların çeşitli sakıncaları olduğunu yukarıda belirtmiştir. Nitekim, aşağıdaki bölümlemede, sözgelimi İstanbul ağzı kesiminde görülen Tiryaki afyon düşkünlüğünden hasta kesimine de girebilir; Zimmî dediğimiz sınıftan olanlardan Ermeni de Anadolulu kişiler kesimine girebilir. Ancak, kişileri gene de kesimlere yerleştirmek inceleme kolaylığı sağladığı için aşağıdaki kesimler, bütün sakıncalarına rağmen, kaçınılmaz olmuştur :

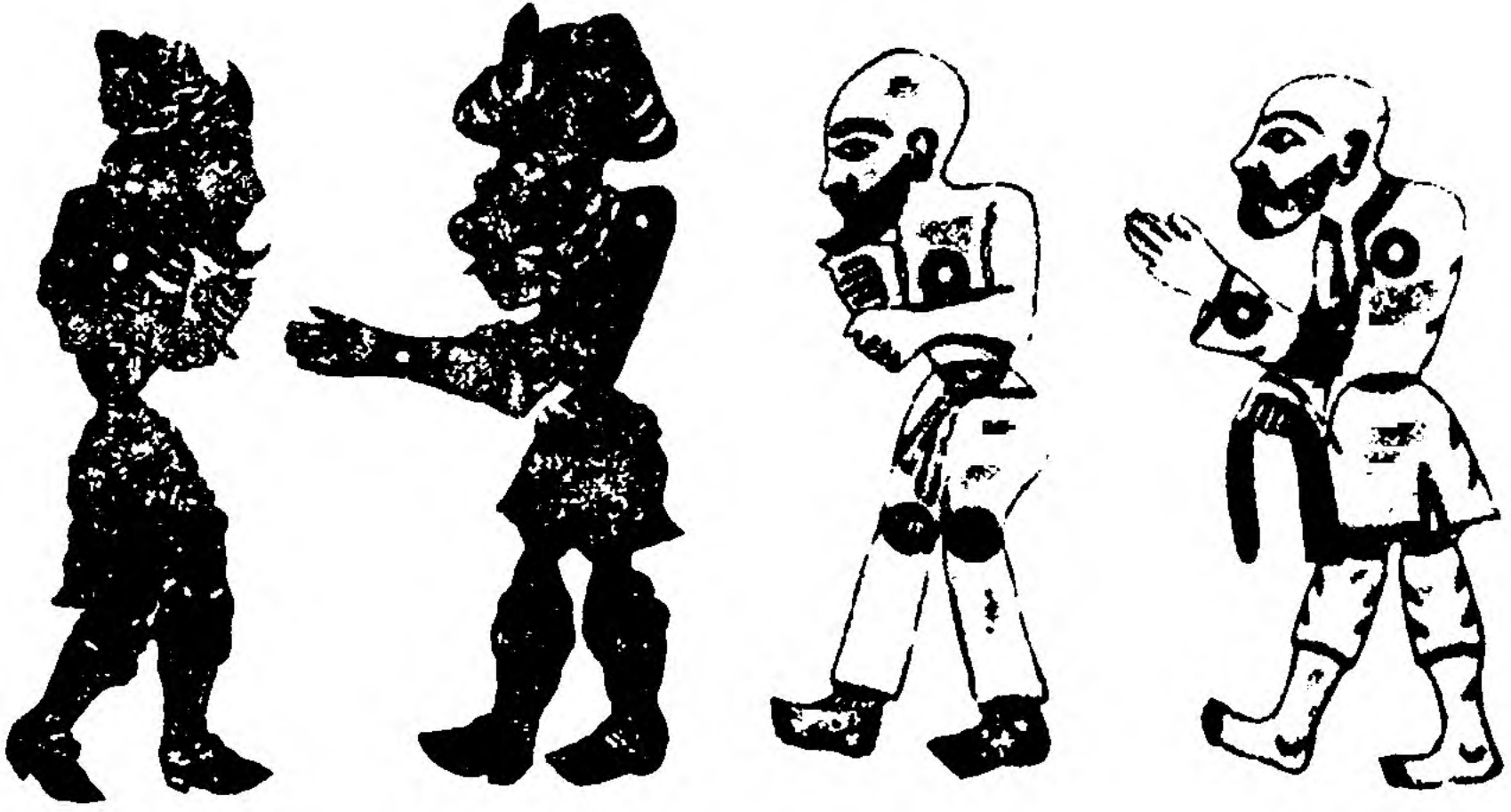
- 1) Eksen kişiler : Karagöz, Hacivat.
- 2) Kadınlar : Bütün Zenneler.
- 3) İstanbul ağzı : Çelebi, Tiryaki, Beberuhi.
- 4) Anadolulu kişiler : Lâz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kürt.
- 5) Anadolu dışından gelenler : Muhacir (Rumelili), Arnavut, Arap, Acem.
- 6) Zimmî (Müslüman olmayan) kişiler : Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi.
- 7) Kusurlu ve ruhsal hastalar : Kekeme, Kambur, Hımhım, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Aptal ya Denyo.

- 8) Kabadayılar ve sarhoşlar : Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi.
- 9) Eğlendirici kişiler : Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Cambaz, Curcunabaz, Hayalci, Çalgıcı.
- 10) Olağanüstü kişiler, yaratıklar : Cazular, Cinler.
- 11) Geçici, ikincil kişiler ve çocuklar.

Bunların her birini incelemeden önce çeşitli kişilerin Türkçeyi nasıl bozduklarını görelim. Türkçeyi değişik ağızlarda konuşan çeşitli bölgelerden gelme insanların konuştukları bu değişik ağız ve değişik Türkçe başlıca güldürü ve kişileştirme yöntemidir. Bu karşıtlık ve sapmalar daha çok kuralına uygun olduğu kabul edilen İstanbul Türkçesine göredir. İstanbul, İmparatorluğun etnik guruplarının bir araya geldiği bir karışımı gösteren yerd. Ayrıca söylemek gerekmez, bu ağızlar kendi bölgelerinde ağız olarak kabul edilmezler. Bölgeleşmeler, din, etnik ayrılıklar bir alay konusu oluyordu. Bu gerginlik alay yoluyla boşaltılıyordu. Böylece, Karagöz'de denebilir ki temel fikir İmparatorluğun birbirlerini anlamaz, birbiriyle sürekli çatışma durumunda olan insanların bölgesel, yörel, etnik karşıtlığıdır. Türkçenin bozulması sonucu, kişiler birbirlerini anlamaz olurlar. Böylece iletişim aracı olması gereken dil, anlaşmaya ayakbağı durumuna gelir. Bu hem dramatik gerilim yaratır, hem güldürücülük sağlar. Türkçenin bozulması, uyumu, çarpılması, ünlü değişimleri (incelme, kalınlaşma, yuvarlaklaşma, düzleşme, darlaşma) ünlü türemesi; ünsüz değişmesi; ünsüz türemesi; ünsüz değişmesi; ünsüz benzeşmesi; benzeşmezlik; hece kaynaşması; ikileşme; metatez; biçim değişmesi; vb. gibi yollardan olur.⁵

1. Eksen Kişiler : Bunlar, Karagöz ve Hacivat'tır. Karagöz dışa dönük, iç tepkilerini hemen açığa vuran, olduğundan başka gözükmeye çalışmayan bir halk adamıdır. Karagöz, halkın ahlâk anlayışının ve sağduyusu-

5 Bunlara Karagöz kişilerinin ağızlarından örnekler için bkz. *Geleneksel*, ss. 282-86.



Karagöz - Hacivat (HMY)

nun temsilcisidir. Ortağını dolandırmak gibi ufak - tefek kusurlarını halk hoş görür, ona duygudaşlık bağlarıyla bağlıdır. Özü sözü birdir, düşündüğünü çekinmeden söylediği için başına türlü açmazlar gelir. Belli bir uğraşı, okumuşluğu, yüze gülücülüğü olmadığı için sürekli geçim tasasındadır. Parasızlıktan istemediği işleri yapmak zorunda kalır. Can korkusundan eşkiyaya yarıdaklık eder, ama sonunda vicdanı tedirgin olduğu için eşkiyayı ele verir (*Orman*). Bir insanın kendi kendini övmeyeceği düşüncesiyle kendi kendini kötülediği bile olur. Cesurdur, gözüpektir. Matiz gibi kabadayılara bile karşı durur. Dolantılara, dolaplara akli pek ermez. Mahallede gözü önünde geçen olaylara, eğri olan işlere Hacivat gibi göz yumamaz, hemen öfkelenir, mahallenin namusunu korumayı kendine görev bilir. Öfkesini dövüşerek, ağzına geleni söyleyerek çıkartır. Eli açıktır, para sahibi olunca gönlü yücedir. Hacivat gibi güzel sözler söylemeye özenirse de üstesinden gelemmez. Çabuk kanar. İş adamı değildir : Kurbağa toplamak gibi olmayacak bir iş tutar, kurbağaların tekini beş paraya alıp, zararına iki paraya satar. Yalancılığı, ikiyüzlülüğü hemen ortaya vurur. Karısıyla başı derttedir, onunla sürekli kavga eder. İnceliklere akli ermez. Gerçekçidir, hayale, yapıntıya, yanılsamaya yer vermez. Çoğu kez sahne kural-

larını ve yanılsamalarını bu yüzden çığner, düşündüğünü hemen açığa vurur. Patavatsızlığından, övmesini, yüze gülmesini bilmediğinden, esnek, her kalıba giren bir kişiliği olmadığı için birçok kapılar yüzüne kapanır. Ama onun dürüstlüğünü, tok sözlülüğünü değerlendirenler de bulunur. Nitekim her oyunun sonunda Matiz, Tuzsuz kendisini cezalandıracakken yiğitliğinden, gözüpekliliğinden Karagöz'ü bağışlar.

Karagöz'ün değişmez giyişi şöyledir : Başında *ışkırlak* denilen bir serpuş vardır. Bu, oynak eklemli olup, bir hareketle geriye düşer ve Karagöz'ün çıplak başı gözüktür. Bu *ışkırlak* üzerine çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Jacob bunu Kırgız ve Başkurt serpuşlarına, ayrıca Orta - Asya göçebelerinin giydiği, Çingene'lerin de kullandığı serpuşa benzetmiştir.⁶ Sakızyan da bunu Moğol külâhlarına benzetir.⁷ Ancak, daha önce de belirttiğimiz gibi şenlikleri gösteren eski Türk minyatürleri incelenirse, burada çeşitli oyuncuların, curcunabazların başlıklarının da Karagöz'ün ve Hacıvat'ın üslûplaştırılmış (*stilisé*) başlığına çok benzediği görülür. Gerek Karagöz'ün, gerek Hacıvat'ın başlıklarını, bu kişilerin oyuncu olduklarını belirten bir işaret saymak daha doğru olacaktır. Ayrıca, Evliya Çelebi bir yerde, acemioglanların keçeden külâhını Karagöz'ün gecelik külâhına benzetmektedir.⁸ Bu herhalde Karagöz'ün *ışkırlak*'ı olmayıp, kimi koleksiyonlarda rastlanılan Karagöz'ün başka bir başlığıdır. Kimi görüntülerde Karagöz'ün başlığı bir kavuk biçimindedir. Ayrıca salta, dizlik ve kırmızı yemeni giyer, beline de kuşak sarar. Üstün renk kırmızıdır, söyleşmelerde de bu kırmızılık üzerine anıştırmalar vardır. Ayrıca, belinde, kuşağından sarkan bir tütün kesesi bulunur. Yuvarlak yüzü, değirmi top sakalı, kocaman

6 Jacob, *Geschichte...*, ss. 116-118; Martinovitch, Çingene serpuşu görüşünü benimsemiştir. Bkz. Nicholas N. Martinovitch, *The Turkish Theatre* New York 1933, s. 33.

7 Armenag Sakızian, "Karagöz", *Bulletin de l'Association Française des amis de l'Orient*, 14-15, 1933.

8 Evliya Çelebi, *Seyahatname*, I, s. 598.

gözleriyle tam bir halk tipidir. Karagöz'ü oyunların konularına göre çeşitli giyimlerde gösteren görüntüler de vardır.

Hacivat'a gelince, onun herkesin huyuna göre konuşmasını, yüze gülmesini bilen, içinden pazarlıklı, arabulucu, kavgaları yatıştırır, dargınların arasını bulur, ölçülü, ağırbaşlı, her kalıba girebilen, kusurlara kolayca gözyumabilen, işine gelince dilini tutan esnek bir kişiliği vardır. Başkalarının kötü niyet ve sözlerini iyiye yorar. Öğüt verir, yol gösterir, aracılık eder. İyi konuşur, karşısındakini can kulağıyla, ilgiyle dinler, hak verip herkesin güvenini, sevgisini kazanır. Görgü kurallarına iyiden iyiye uyar, özellikle Karagöz'e de bu yolda öğüt verir. Bilgisi yüzeyseldir, ama her konudan biraz bilir : Müzik, edebiyat, canbazlık, balıkçılık, v.b. gibi Mahallenin muhtarı, arabulucu, barıştırmacı, çöpçatan ve yüzdecidir. İşlere ortak olur, bir malın satılmasında, kiralanmasında, alıcı bulunmasında yardımcı olur. İş yapmaktan çok o işin girişimcisidir. Karagöz'ün tam tersine, iş adamıdır. Salıncak işinde ortağı Karagöz'le kazancı ikiye değil üçe pay etmeyi akıl eder : Bunlardan biri kendisine, ikincisi Karagöz'e üçüncüsü ise onarım, aşınma v.b. payı olarak ayrılacaktır. Düğünleri, dernekleri düzenlemeyi, bunlara eğlence sağlamayı üzerine alır. Kurulu düzeni değiştirmek istemez. Her şeyi olduğundan iyi göstermesini bilir. Herkesi övüp, kusurları örtbas eder. Kimden çıkarı varsa onun borusunu öttürür. *Bahçe* oyununda Karagöz'ü bahçeye sokmazken, paralı Acem, Karagöz'ü zurna çalması için isteyince bu kez Karagöz'e bahçeye gelmesi için diller döker. Dalkavuktur, Karagöz'ün para sahibi olduğunu duyunca ona yaltaklanmaya başlar. Oyun kurallarının, oyun gerçeğinin bozulmamasını Karagöz'e karşı korur. Para verilince almaz gibi yaparsa da sonra alır. Yalova Sefasına o da katılır, güzel hikâyeler söyleyip herkesi eğlendirmeyi üzerine alır. Konuşmanın tadını kaçırmamak için yalanlara bile bile kanmış gibi görünür. Kusurunu bağışlatmasını bilir. Evlenecekler için kızı erkeğin ailesine, erkeği kızın ailesine över. Sözünü örtülü, dolambaçlı söylemede ustadır. Örneğin *Çeşme*



Hacivat - Karagöz.

(Max Bührmann
kolleksiyonu)



Eski bir Karagöz.
(HMY)

oyununda Karagöz'e karısının kendisini aldattığını doğrudan "Karın seni aldatıyor" diye söylemektense "bahçedeki meyveyi eller koparıyor", "yârini ağyâr sarıyor-muş", "bülbülün başka bahçede çitat ediyormuş" gibisinden dolambaçlı yollardan söylemeyi yeğler.

Samipaşazade Sezai, Karagöz'le Hacivat arasındaki dil bakımından bu karşıtlığı şöyle gösteriyor :



Kılık değiştirmiş
Karagözler (HMV)

"Perde kuran, şem'a yakan, zıll ü hayal gösteren o edebli, terbiyeli Hacivat'ın, bu uslu akıllı adamın asırlardan beri devam eden nesâyih ve mesâ-i edebiyesine rağmen Karagöz'ü yine meram anlamaz, söz dinlemez, terbiye kabul etmez bir halde gördük. O çelebi Hacivat kemâl-i fesâhatle Karagöz'ün "Mizac-ı sıhhat-i imtizac-ı âlileri ne dairede dair ve ne merkezde sâir?" olduğunu soruyordu. O, kendisine gelen velehle bu sözlerin ne demek olduğunu anlamaya çalışıyordu. Sonra bütün bu sözlerin ne demek olduğunu anlamaya çalışıyordu. Sonra bütün bu sözlerin "Nasılsınız? İyi misiniz?" demek olduğunu anlayan Karagöz'deki hayreti, bu kadar sade bir şeyi şimdiye kadar söylemeyip de kendisini bu derece yorduğundan dolayı hasıl ettiği hiddeti görülecek şey!"⁹



Karagöz'ün Oğlu.
(HMV)

İyimserdir; *Cazular* oyununda cin çarpıp Karagöz eşek, Hacivat keçi olunca, bunu bile iyimserlikle yorumlar, varlıklı bir efendinin yanına düşüp iyi beslenip eğlenebileceğini kurar. Karagöz ile ilişkisine dikkatlidir. Onunla konuşursa saygın dostlariyle arasının bozulacağını, birlikte görülmenin sakıncalı olacağını düşünerek Karagöz'ü çevreye daha iyi göstermek yollarını arar. Herkesi övdüğü için, Karagöz ona "meddâh" der. Afyon yutmaya, Tiryaki ölçüsünde olmamakla birlikte, düşkündür. Bu düşkünlüğünü kimikez kusurlarını bağışlatmak için öne sürer. Tanıdıkları onu görmedikleri için sitem

9 *Rûmûz-ül Edeb*, İstanbul 1316, ss. 60-61.

edince hemen "kulunuz akşamdan afyonu yutarım, minder üstünde uyuklar otururum, bir yere çıkamam. Siz benim kusuruma bakmayın" deyiverir. Karagöz onun bu düşkünlüğü için "Hay afyon budalası kerata hay!" der. Hacivat gene de Karagöz'süz edemez. Karagöz, onun tamamlayıcısı, bilgisini, görgüsünü satacağı kimsedir. Karısı Hacivat'a Karagöz'le kahvede çene çalmamasını öğütlerse de onsuz edemiyeceğini Karagöz'e şöyle açıklar : "Karagöz seninle konuşmayayım diyorum, bir türlü yapamıyorum". Kendini şöyle tanıtır:- Fenn-i lu'biyatın yektâsı, meydan şeyhinin merd-i dâânâsı, bezm-i irfânın şem-i safâsı, Bursa'lı Hacı Evhad nâmiyle meşhur-i âfâkım". Bir başka tanıtışı ise : "Efendim, Meydan-ı Küşteri'nin yek-âhengi, meşhur insan mehengi, Bursalı Hacivat nâmiyle maruf". Çeşitli bölgelerin ağızlarını yadırgayan Karagöz'e bunu hoş göstermeye çalışır. Örneğin Hırbo için şöyle söyler : "Efendim bunlar Anadolu'ludur. Bu gibi misalleri hakaret farzetmezler, ta'bir-i tabîyyeden farzederler. Bunda kasıt yoktu".

Hacivat'ın giyimine gelince, onun başlığı sikke, sarık ve enseye sarkan dalyazan'dan meydana gelen bir Nakşibendî tarikatının külâhına benzetilmiştir. Karagöz için belirtildiği gibi, eski minyatürlerle karşılaştırma sonucu bunun da daha çok bir oyuncu başlığı olduğunu benimseyebiliriz. O da Karagöz gibi bir salta, dizlik ve kırmızı yemeni giyer, sakalı sivri, yüzü ince, yüz anlatımı içine dönüktür. Giyiminde, Karagöz'deki kırmızı rengin üstünlüğüne karşın Hacivat'ta yeşil renk baskındır. Bu renklerin de onların kişiliklerini yansıttığı söylenebilir.

2. Kadınlar : Zenne, ya da oyun argosunda *gaco* denilen kadınlar çok çeşitli yaş ve toplumsal sınıflardan, güldürücü olmaktan çok dolantı ve gönül işleri bakımından görevleri önemli kişilerdir.

Kadınların hemen hiç biri olumlu çizilmemiştir. Bunlar ahlâk kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, birçok erkeklerle evlilik dışı gönül ilişkisi kuran, kalpsiz, maddî değerlere önem veren, kurnaz, hafifmeşrep



İki Zenne

kişilerdir. Öyle ki, ev kadınları bile, örneğin Karagöz'ün karısı, Hacivat'ın karısı ve kızı bu türlü olumsuz kişilerdendir. Karagöz'ün karısı virvırcı, kocasının para sıkıntısına bakmadan aşırı isteklerde bulunan, kocasına "herif", "kafanı, gözünü patlatırım", "murdar", "musibet herif", diye seslenen yaygaracı bir kadındır. Karagöz'ü başka bir erkekle aldattığı olur (*Çeşme* oyununda olduğu gibi; ya da *Kanlı Nigâr* oyununda olduğu gibi mahallenin yosmaları Çelebi'yi paylaşamazken Karagöz'ün karısı, Çelebi'nin en çok kendisine yaraşacağını uluorta söyler). Hacivat'ın kızı da erkeklere babasının parasını yediren, kadınlık gururunu ayaklar altına alarak erkeğin üzerine düşen, yapışkan, utanmaz bir kızdır.

Ev kadınlarının yanı sıra bir de yosmalıklarıyla ve uygunsuzluklarıyla ün yapmış kadınlar yer alır. Bunlar mahallede bir ev tuttuktan sonra bu eve çeşitli erkekleri alırlar. Bunlar arasında Kanlı Nigâr, Salkım İnci, Şallı Natır gibi kötülükleriyle ün salmış kadınlar vardır. Bunların kimi, yalnız erkeğe değil, kadın ilişkilerine de düşkün cinsel sapıklardandır. Nitekim Şallı Natır ile Salkım İnci sevicidirler. *Büyük Evlenme* oyununda Karagöz, kendisiyle evlenecek zenneye ahlâkının iyi olmadığını söylediğinde, zenneler "biz de aşüfteyiz" derler. Karagöz cinsel sapık olduğunu, "illet-i müzmine-i zemine" olduğunu söylemesine karşın zenneler "Buna kibar iletisi derler" diye cevap verirler, Karagöz oğlanlara düşkün, "mahbub-dost" olduğunu söyleyince de zenneler de kendilerinin sevice "zen-dost" olduklarını açıklarlar.

Kadınlar dedikoduya, gönül eğlendirmeye, safa sürmeye düşkündürler. Yaşlı zenneler de buna katılır. Karagöz'ün *Ortaklar* oyunundaki kaynanası gibi usanç verici olanlar vardır. Hacivat, kadınları iyi anlar, onların gönlünü şu sözlerle okşar : "Efendim böyle nâz edüb refât ederek, göz süzüp gerdan kırarak, etrâf ü eknâfı temâşâ ederek..." Evlendiği günde doğuranları bile vardır. *Büyük Evlenme*, *Mandıra* oyununda zenne sokakta tanıştığı Karagöz'ün hemen evine gider. Dedikoduda ustadırlar. Örneğin *Karagöz'ün Ağalığı* oyununda Karagöz'ün eline



İki Zenne



Dört Zenne (HMY)

para geçince mahalleli kadınlar arasında çabucak duyulur. Ama çoğukez de bön olurlar, çabuk kanarlar. *Yalova Sefası* oyununda Zenne, Karagöz'ün Çelebi üzerine uydurduğu olmayacak saçmalara hemen kanıverir. Kocaya varmaya hemen hazırdırlar. Seviştikleri erkeklere aşk şiirleri söylemesini, çeşitli içkiler sunup onları ağır-lamasını bilirler. Dolapçılığa akılları erer. Örneğin Hacivat'ın karısı, *Sahte Gelin* oyununda, Hacivat'a, Sarhoş'u doğru yola getirmek için Karagöz'ü kadın kılığı-na sokup sarhoşla evlendirmek fikrini verir. Kocasından çeken, sarhoş kocasını eve getirmek için çocuğuyla meyhaneye giden kadınlar da görülür. Giyimlerine gelince, sokak kılığında başta hotoz, beyaz yaşmak, mavi ferace, yeşil pabuç, elde şemsiye. Yaşlı zenne kırmızı ferace, başında başörtüsü, elinde değnek, ayağında sarı çedik pabuç. Arap zenne yüzünü boyar, farecesi kırmızı, başörtüsü beyaz, pabucu kırmızıdır. Abdülâziz çağında zenneler hotoz, entari, üç parça etek, şalvar giyer, saçlarını kordela ile bağlardı.

3. İstanbul Ağzı : Bu kesime Çelebi, Tiryaki ve Beberuhi'yi koyabiliriz. Ancak, Tiryaki ile Beberuhi aynı zamanda sakat ve ruhsal hastalar sınıfına da girebilir. Bunlardan Çelebi, perdenin en önemli kişilerindendir. Ki-



Tiryaki.



İki Çelebi.

bar aile çocuğudur, gençtir, incelmış, nazik, züppe, çık-kırıldım, yontulmuş İstanbul ağzı konuşur. Ya mirasye-didir, babadan kalma hamamını, canbaz menzilini, bah-çesini işletmesi için Hacivat'a bırakır; ya da zügürttür, kadınların parasını yer. Kimi Babiâlîde Hariciye kale-minde çalışır. Oyunların "*jeune-premier*" si, tulûât di-linde "sirar" dır. Evliya Çelebi çağında bu türlü genç-lere Sefih Çelebi ya da Zenpare Çelebi denilirdi. Güzel konuşmasını, şiir okumasını, eğlenceyi, gezmeyi sever. Kadınlara karşı bencil katı yüreklidir, onların yalvarma-sına aldırılmaz. Yüzegülücü, vefasız âşıktır. Kadınlar üzerinde etkisi, başarısı büyüktür, onların gönlünü çel-mesini bilir. Çoğukez kadınlar onu aralarında paylaşı-maz. Sevda, gönül işlerinde ustadır. Hacivat'ın kızı ve başka zennelerle sevişmek, onlarla buluşmak için para-sızdırır. Ona Hoppa Bey, Züppe Bey, Zampara Bey ya da Şık dendiği de olur : Adı çoğukez Zafer Bey, Kınap-zade, Üsküdarlı Gelenbevîzade Fatin, Razakızade Fûru-zan Bey, Razakızade Tarçın Bey'dir. Avrupalı giyinişi vardır. Giyimi : Redingot, setre pantolon, yelek, boyun-bağı, damalı pelerinli palto, fes. Elinde çiçek, çiçek de-meti, nar, yelpaze, baston, şemsiye taşıdığı olur.

Tiryaki'ye gelince, Karagöz ona afyona düşkünlüğün-den, uyuklamasından ötürü "Uykucuzade", ya da "Af-yoni Baba" der. Adı çoğukez Nokra Çelebi'dir. O da İs-tanbul ağzı kullanır. Tütün, nargile, kahve, esrar gibi keyif verici şeylere düşkündür. Gönü kocamış diye bi-linir. Çoğunluk "İhtiyar olsam da gönlüm tazedir" der. Hoppa, dalgın, gerçek dünyadan uzak, keyfi kaçırlınca terslenen, duygusuz, tenbel, nobrandır, lâfı ters anlar, başka konulara kayar. Kimi istekleri abestir. Örneğin "Hem sade, hem şekerli" kahve istemesi gibi; perdenin önemli kişilerindendir. Belli bir uğraşı yoktur, boş ge-zer, ancak koltukçuluk ettiği üzerine kimi oyunlarda anıştırmalar vardır. Sürekli bir yanılsama dünyası için-dedir. Konuşmanın orta yerinde başı önüne düşüp uyuk-lamaya, horlamaya başlar.

Beberuhi'ye gelince, boyunun kısalığından, cüce-liğinden ötürü sakat kesimine de girebilir. Başka adları

Altı Kulaç ya da Pişbop'dur. Çabuk, duraksız konuşur, işi gürültüye, bağırta, yaygaraya getirip sövüp sayar. Yılışık, sulu, densizdir. Karşısındakini ezine vermekten hoşlanır, ağzı bozuktur. Karagöz'le durmadan alay eder, onun üstüne biner, boyuna bakmadan zennelerin kendisi için ölüp bittiğini söyler, Karagöz de onun boyunun kısalığıyla alay eder. Lâf getirip götürür, işi kızıştırır. Şımartılmıştır. Kimi oyunlarda birkaç Beberuhi birden bulunur. *Sahte Gelin* ya da *Çivi Baskını*'nda olduğu gibi. Sarhoşu evden çıkarmak için gönüllü olursa da sonra kaçar. Giyimi şöyledir : Başında külâh, sırtında salta, bacağına dizlik, çizme, kimikez elinde, kimikez külâhında kâğıt fener taşır.



4. Anadolu Kişiler : Bunların en bellibaşlısı *Türk* yahut *Hırbo* diye bilinen Anadoluludur. Çoğukez perdenin en uzun boylu görüntüsüdür. Ya Kastamonulu oduncu ya da Bolu'lu ahçı, yufkacı, kadayıfçı, yoğurtçu, koç bakıcısı, ayakkabı tamircisi, gözlemeci olur. Karagöz, boyunun uzunluğundan ötürü onu Galata Kulesi'ne benzetir ve onunla konuşabilmek için merdiven dayar. Dili, tavırları kaba, böndür. Kendisine iyi sözler söylendikçe o bunları kötüye alır, ancak "ayı" denilince dostluk bağı kurar. Ahçı olduğu zaman yemek adlarını sıralar. Kimikez leblebici ya da bekçi olur; *Sahte Gelin* ve *Bahçe* oyunlarında olduğu gibi. Bekçi olunca eline koca bir sopa alır, arkasında delme denilen bir aba, başında on iki ziradan uzun bir kırmızı sargı bulunur. Adı çoğukez Himmet Dayı'dır, kimi Tosun Ağa, Veli Dayı, Mehmet Usta, Dursun Ağa adlarını da alır. Kendine özgü bir sözlüğü vardır. Örneğin, konuşmak yerine mezeleşmek, yazı yerine çizukturucu, kâğıt yerine kâfat, ya da yayla, kalem için övendre, mürekkep hokkası yerine katran çömleği der. Kelimeleri bozup İstanbul'u Ustangul yapar. Kimi de tersinleme için Galip Paşa divanından okuduğu olur. Kimi leblebici Memiş Ağa olur, omuzunda kıl heybe, başında leblebici kalburu taşır.



Dört Beberuhi.

Bu kişinin bir çeşitlemesi, daha incelmış, daha açık-göz, büyük kentte yaşamaya alışmış olan Kayserili ya



Türk Bekçi.

da Karamanlıdır. Kurnaz saldırgan olur, kurnazlığıyla övünür. Kendine göre bir söyleyişi vardır. Örneğin, gazete yerine gazavet, kıraathane yerine guravathane, avukat yerine babulokh der. Açkı dansı kaşık oyunudur. Hem türkü söyler hem oynar. Adı Mayısöğlü'dür. Çoğukez kolunda yumurta sepeti bulunur. Pastırmacı, yağcı, kavaf, nakkaş ya da bakkaldır. Kendini şöyle tanıtır : "Beri bah, bana köyde Gülşen Mayısöğlü dirler; sen kim oluyon da bana cızılpah Gülşen diyon, tekerin ikiye böldüğü..." Karamanlı bunun benzeridir. Kendisi Karaman hanedanından Hacı Yorgi oğlu Bodosaki'dir. Kayserili'nin giyinişi şöyledir : Kırmızı şalvar, yollu mintan. yünden potur, yün kuşak, yazma çevreli fes, nakışlı yün çorap, çarık kimi şal entari, belinde silâhlık, omuzunda bir kırmızı salta.

Bir de Eğinli vardır. Çoğukez uğraşı kasaplıktır. Giyimi şöyledir : Kırmızı potur, silâhlık, tabanca, kırmızı salta, fes.

Lâz ya da Karadenizli'ye gelince, tanıtıcı dansı Horon'dur. Elinde çoğukez kemence bulunur. Ağzı kalabalıktır, çok çabuk konuşur, kıpırdak, yerinde duramaz, çabuk öfkelenip çabuk yatıştır. Ye gemicidir, gemisiyle fındık taşır; ya da kalaycı, hallaç, tütüncüdür. Adı Hemşinli Hayreddin ya da Çopur Memiş'tir. Karşısındakine konuşma fırsatı vermez. Karagöz onun ağzını kapatmak zorunda kalır. Kendisini şöyle tanıtır : "Trabzon'da pabalık, ağzı kalabalık, paşında koca yağlık, Çopur Memiş". Sorularını, karşısındakini beklemeden kendisi yanıtlar : Nerelüsün, onu sorayrum, Of'li misun, Ünye'li misun, Fatsa'li misun Of'li isen çöylü misun, şehirli misun, çöylü isen çimlerdensun, deyilsen şehrun hançi mahallasındensun, diba tahu..." Kimikez Lâzca söyleyip Karagöz'ü döver. Hacivat onu "Trabzon'un güllü" diye tanıtır, o da Hacivat için "Meydan bülbülü" der. Giyimi şöyledir : Diz kapağına kadar uzayan, arkası kırmalı, sarı entari; ayagında zıpka yahut ağsız şalvar, her ikisi de sarı renkte olur; başında bir sargı, tepesi püsküllü yahut çerkes kalpağı.

Kürt, Doğu Anadolu'dan gelir, çoklukla Harput'ludur. Adı Hasso'dur. Çocuksu, yumuşak başlı, çok öfkelenmez. Karşısındakinin ne dediğini anlamayınca söyler : "Vıy babo ne diyon? Benim dedüğüm Farîsî kelâm, senin dedüğün ne ola babo?" Uğraşı çoğukez hammallık, hammal kâhyalığı, ahçı yamaklığı, ya da bekçiliktir.

5. Anadolu dışından gelenler : Anadolu dışından gelip İstanbul'da yerleşmişlerin başında Acem bulunur. İran'dan ya da Azerbaycan'dan gelir, varlıklıdır. Eliaçık, gönlü yüce, mübalağacı ve şiire düşkündür. Ya halı tüccarı, ya tömbekici, tefeci ya da antikacıdır. Çoğukez adı Cabbar Ağa, Gaffar Ağa, Mirza Sarfinazoglu, Baba Nukud, Hüseyin Kehvari Tebrizî, Antikacı Mirza, Ali Ekber Ağa olur. Kendisi derdini dağıtmak için çok gezdiğini, çok yerler dolaştığını söyler, hep eğlence, dalkavuk arar. Eğlendirenlere de bol para verir. Çok atar ve abartır. *Bahçe* oyununda Acem Ağa'nın arkasından Nöker ile Püser izler. Perdeye çoğukez at sırtında veya arabayla gelir. Hacivat onun için "İran Gülü" diyor. Giyimi şöyledir : Bir pantolon, beyaz mintan, boyu diz kapağına kadar bir şal entari, belinde beyaz kuşak, başında acem papağı, arkasında lâcivert ya da siyah cübbe.

Bu kesimden Arap iki türlü olur : Ak Arap, Kara Arap ya da Zenci. Ak Arap çoğukez Suriye, Şam, Beyrut, Akaba, Yafa, Halep, Bağdat, Basra'dan gelir. Uğraşları arasında Mekke kınası tüccarlığı, kahve dövücülüğü, kestani, baklava, fıstık satıcılığı, kökçülük, devecilik vardır. Adı Hacı Fettah, Ebul-Hasan, Hacı Şamandra, Hacı Fitol, Hacı Fıfış, Hacı Kandil olur. Gazel, ya da elini şakağına koyup "yâ lelli" diye maval okur. Dilenci Arap dua okuyacağı zaman çoğukez sırasına getirip ilenç sözleri söyler. Giyimi şöyledir : Arabes gömlek, kırmızı şalvar, belinde silâhlık, başında kefiye, ayağında çarık. Zenci Arap'a gelince, adı Mercan Ağa'dır, Arapça kelimeler kullanır. Karagöz kendisini anlamayınca ona "Sen Türkçe bilmez?" diye sorar. Aptaldır, zor anlar, durmadan "Kim soyladı? Ne soyladı? Kima soyladı? Ne vakit soyladı?" sorularını yineler. Halayık, uşak, lala



Acem.
(Max Bührmann
keleksiyonu)



Ak Arap (HMY)



Kabak çalan Arap.



Arap Halayık (HMV)

olur. Halayık olunca oyun argosunda Kayarto denir; adı Şetaret Bacı olur. Karagöz'e hep "mıskın, murdar, mu-subat, şingane" diye söylenir. Kimi babaları tutar. Bun-lara kabak çalan Arap ile susam satan Hoşkadem'i ka-tabiliriz. Arap Bacının kılığı : Kırmızı ferace, beyaz baş-örtüsü, kırmızı pabuç. Arap uşak ise siyah elbise, şal-var, salta, kırmızı kuşak, kırmızı yemeni, kırmızı mavi püsküllü fes. Susam satıcısının kılığı : Çarşaf, başın-da beyaz beğ bağlı, belinde beyaz kuşak, başında susam helvası sepeti, sepetin üzerinde beyaz örtü, kolunda se-pet, iki yana sallanarak yürür.

Arnavut'a gelince dürüst, mert ve sayı bilmeyecek kadar cahildir. Eziñ vermektten hoşlanır, çabuk öfke-lenir, ataktır, onun için öldürmek olağan işlerdendir, ka-badayılık taslar, fakat sıkıya gelince kaçar. İyi davra-nılınca yumuşakbaşlıdır. Heceleri kekeler gibi çoğaltarak ve vurgulayarak konuşur. Uğraşları arasında celeplik, ciğercilik, bahçıvanlık, bostancılık, koruculuk, bozacı-lık, kaldırımcılık vardır. Adı çoğukez Recep, Şaban, Ra-mazan. Bayram Caşa, Ali Kettan, Zeynel Ağa olur. Hep tabancasına davranır. Şöyle meydan olur : "Kim atlata-cak, piştov mu, tabanca mı, ruvelver mi, top mu, tüfek mi, nerede kabadayı görelim." Giyimi şöyledir : Beyaz fistan, kırmızı tozluk, kırmızı cepken, kırmızı yelek, be-yaz çoban gömleği. Fistan ve tozluk yerine potur da giyebilir. Orman koruyucusu şöyle giyinir : Barata, en-tari (fistan), beyaz şalvar, kırmızı yemeni, kama, elin-de sopa. Ayları sayarken Ramazan'ı atlar.

Rumelili ya da Muhacir'e gelince çoğunluk Çatalca'-dan gelir. Uğraşı pehlivanlık ve arabacılıktır. Pehlivan-lığıyla övünür, herkesle güreşmeyi kendine yediremez. İstanbullular için muhallebici der, fakat yenlince hep mızıkçılık eder, "Ayağım kaydı, ayağım burkuldu" gi-bisinden bir özür bulur. Adı çoğukez Hüsmen Ağa veya Pehlivan'dır. Sözünün başına hep "A be Ahretlik" geti-rir. Çok kullandığı kelimeler arasında "kalçın ağızlı", "susak kafalı", "kodoş", "paytak", "kızan" bulunur. Gi-yimi : Yakasız mintan, dizden paçaya daralan, yan dikiş-

leri nakışlı pantolon, kuşak, boyu kısa geniş kol yenleri, göğüsü işlenmiş cepken, çuhadan külâh, külâha çevre dolanmıştır.

Bu kişilerin yanı sıra başkaları da vardır. Örneğin, Tatar gibi. Açık müziği Tatar havasıdır. Az raslanır, *Ferhad ile Şirin*'de boyacı İbrahim Ağa gibi. R. harfini rrrr gibi çoğaltarak söyler. Başında kalpağı vardır, kaptanı kürklüdür. Gerçi, bu kesime girmemekle birlikte, görenekleri, dillerinin değişik olmasından ayrı etnik bir topluluk olan Çingene'leri de buraya alabiliriz. Çingene geçici bir tip olmakla birlikte, Karagöz deyimleri arasında pek çok Çingenece sözcük bulunması, Karagöz'ün Çingene olduğu üzerine pek çok anıştırmaya raslanması, kimi incelemecilerce Karagöz oyununun Asya'dan Çingene'ler aracılığıyla Türkiye'ye geldiğinin ileriye sürülmesi gözönünde tutulursa, Çingene'ler de Karagöz içinde önem kazanır. Çingene'lerin kendine göre bir sözlükleri vardır. Örneğin nasılsın? yerine sos kerosa derler, bunun gibi : Aynalı : Güzel, uçlanmak : Vermek, papel : Para, peniz : Söz, çay : Kız, şorolo veya çarovo : Oğlan, hastar etmek : Cinsel birleşme, mühreci : Sevice, pandeli : Tef v.b... Çingene, oyuna girerken todi havası çalınır. Kötü, olumsuz bir Çingene kişisi olan Bok Ana "bir cazuy-i nekbet" diye tanıtılır. *Hamam* oyununda ana kadın da Çingene olup adı Müncire'dir. Karagöz'ün de Çingene olduğu üzerinde anıştırmalar bulunduğunu daha önce belirtmiştim; ancak, Karagöz bir Çingene ile karşılaştığında onun ne söylediğini pek anlamaz. Erkek Çingene'nin giyimi : Ayacağına siyah potur, kopçalı siyah kuşak, siyah saltai fes, üzerinde kocaman sarık, elinde çubuk Kadın Çingene : Mavi bir yeldirme, başında örtü, elinde çiçek sepeti, başörtüsü üzerinde çiçekler. Kimi oyunlarda Çingeneler eşek veya maymunla gelirler.

6. Zimmî (müslüman olmayan) kişiler : Osmanlı uyruğunda olmakla birlikte, Hristiyan olan erkeklerle *Zimmî*, kadınlara *Zimmiye* deniliyordu. Bunlar Karagöz ve Ortaoyunu'nda Frenk, Rum, Ermeni ve Yahudi'dir. Karagöz'de en çok rastlanılanı Yahudi'dir. Oyun



Yahudi.



Ermeni K  lhanc  

argosunda buna   ingenec  den C  d denilir.   o ukez   spanyolca sözler kullanır; ke kerez, me keriz gibisinden. Yahudi hesabı, inatçı bir pazarlık  ıdır. Kayıkla kar  şıya geçerken yirmi kuru   yerine bir kuruş vermek için uğraşır, para vermemek için önceden kapısını yapar, unuttuğu şeylerin adını sayar. Uğraşları arasında eskicilik, sarraflık, kuyumculuk, tefecilik vardır. Bu arada Haham ve Yahudi hokkabaza da rastlanır. Korkaktır, pehlivanlık, d      gibi işlere karışmaz. Yaygaracıdır.   o ukez meydana elinde Tevrat okuyarak gelir, sağa sola okuyarak üfler. Adı Azarya, Buhura  ı, Zaharya, Mi  on, Samuel Efendi olur. Türkçesinin bozuk olmasından yararlanarak karşısındakini sövüp sayar. Örneğin "Ma  ala, ma  ala daha ki   yelmeden ayi   ıkdi kar   ma" ya da "Beni karşı tarafta kaç para yotu miyorsun" gibi. Durumlardan yararlanmasını bilir. Giyimi söyledir : Siyah   alvar, basma entari, siyah cübbe, başında kaveza veya hafif sarık, omuzunda bir çuval, cübbesinin bir eteği elinde bulunup, ayağında çedik pabuç vardır. G  zl  k taktığı da olur. Entarinin belinde kuşak vardır. Kimikez   alla örtülü hafif siyah sarık sarar.

Frenk, Rum veya oyun argosunda   ingenec  den bozma Balama'ya gelince, bu   o ukez Rum, kimi de Tatlısu frengi olabilir; *Timarhane* oyunundaki İtalyan Doktor gibi.   o ukez *buon giorno, come state* gibi İtalyanca, kimi de *kalispera* gibi Rumca sözler katar konuşmasına. Rum   o ukez doktor, eczacı, meyhaneci, terzi, ya da tacir olur. Giriş ve aşkı dansı polka, kadril gibi danslardır. Adı   o ukez Nikolaki, Apostol, Gerkidis, Hıristaki Efendi, Niko, Kiryako olur. Giyimi söyledir : Arkası yırtmaçlı, alacalı renklerde parçalardan frenk paltosu, ya da frak, kolalı büyük yaka, uzun kırmızı bir boyunbağı, fazla uzun bir silindir şapka, ayağında uzun burunlu bir iskarpin, üstünde beyaz tozluk, ince damalı kısa pa  alı pantolon, ince baston,   n   açık beyaz yelek.

Ermeni'ye de çok raslanır.   o ukez utla gelir. Müzik,   iir gibi güzel sanatlardan hoşlanır, soylu, gün görmüş, başkalarını küçümseyen tavırlıdır. Adı   o  nluk

Onnik veya Udî Sarı Onnik'tir. Konuşmasında "he", "ah-bar", "şıp deyi", "maytap etmek", "cenabınız", "kıyak", "zo" gibi sözcükleri oldukça çok kullanır. Kimi konaklarda alışverişe bakan ayvazdır, adı çoklukla Ohannes Ağa veya Serkis'tir. Uğraşları arasında kuyumculuk, lâğım-cılık, tuhafiyecilik vardır. Giyimi şöyledir : Siyah cübbe, kalıpsız fes, pantolon, elinde sapı kırık bir şemsiye veya siyah kılıf içinde bir ut.

7. Sakatlar ve ruhsal hastalar : Bunlar ya fizik ya da ruhsal bakımdan sakat kişilerdir. Fizik sakatlar arasında kekeme, kanbur, burnundan konuşan hımhım, kötürüm sayılabilir. Sağır da vardır.

Ruhsal sakatlara gelince, bunlar arasında deli, es-rarkeş, aptal bulunur. Köçek, çengi gibi cinsel sapıklık-lariyle tanınanları da buraya koyabiliriz. Bunlardan ap-tala çok raslanır, adı Çingenece'den Denyo ya da Deni-lo'dur. Çoğukez başında önü yırtık, kulaklarına kadar geçmiş soluk fes vardır, on onbeş parçadan meydana gel-miş donunun uçurları ensesinden bağlanmıştır, ayağı-nın birinde takunye, ötekinde eski terlik bulunur. Ucu-na ip bağlı bir araba sürükler. Kimi, bir elinde bir Ka-ragöz, öteki elinde bir Hacivat taşır. Yaygaracı, acıma duygusuyla şımartılmış, küstah, arsız, küfürbaz, yüz-süz, sırnaşıktır. Aptal olduğu için mahallede bir dokunul-mazlığı vardır.

8. Kabadayılar ve sarhoşlar : Bunlar arasında Tuz-suz, Efe, Matiz, Sarhoş, Külhanbeyi bulunur. Bunlar ço-ğukez oyunları bir çözüme, bir sonuca bağlarlar. Sözde düzen bağını sağlarlar. Tuzsuz "Hey hey, gidi yiğitlik hey!" gibisinden nâralar atar. Çoğukez tabanca, karabi-na, çifte, kılıç, şiş gibi silâh adlarını sayar. Öldürmede elinin hafif olmasıyla övünür. *Mandıra* oyununda adı Mandıralı Deli Tuzsuz'dur. Bu arada Bekri Veli, Tekbı-yık, Sakallı Deli, Hımhım Ali, Hovarda Çakır, Kırmızı Suratlı Bakır, Burunsuz Mehmet, Çopur Hasan, Cingöz Mustafa gibi adlar taşıyanları vardır. Her zaman ve her-kesle dövüşmeye hazırdır. Matizler kimi oyunlarda zey-beklerden ya da efelerden baskın çıkarlar. Öldürme üze-



İki Matiz (HMY)



Matiz.
(Max Eührmann
koleksiyonu)



Efe (TSM)

rine tuhaf fikirleri vardır : 999 kişinin kanına girmiş olduğunu, bunu bin yapmak istediğini söyler; babasını bile doğradığını övünerek bildirir; Görünüşü korku, yıldı verici olmakla birlikte pek önemseyen olmaz. Çoğukez ortaya çıkan karışık durumlarda, dolantılarda aslında onun parmağı vardır. Hep cezalandıracakken sonra bağışlar. Bağışlamasının gerekçesini şöyle açıklar : “Edene etmek her kişinin kârıdır, edene etmemek er kişinin kârıdır.” En büyük özelliği gözdağı vermek, sindirmek, kaba kuvvettir. *Orman*’da olduğu gibi yol kesen eşkiyaları bastırır. Kimikez, birinin kafasını keserek onun diş ağrısını gidereceğini söyler. Daha çok İstanbul ağzı kullanır, cıvık, peltek bir konuşması vardır. Karagöz’de kimikez giyimi şöyledir : Sarık, fes, cepken, potur, sırmalı tozluk.

Bir başka kabadayı da Külhanbeyi’dir. Kendine göre tavırları vardır. Çoğukez tulumbacıdır. Yere tükürür, bıyık burar, fesini yana eğer. Kimi sözcükleri beste ile söyler, mani okur ve argo konuşur, buna “todice konuşmak” denir. Adı Yanbastı Ali, Gevşek Mehmet ya da Çağanoz Salih’tir. Yan yan, çarpık, yalpa vurarak, nâra atarak yürür; buna külhanvarî yürüyüş denir. Yanbastı, Bağrıyanık, Vurdumduymaz gibi takma adları vardır. Heceleri çeke çeke, uzata uzata konuşur. Giyimi şöyledir : Fesinin üstünde yazma yemeni bıçkınvari sarıdır. Yarım Fransız, arkası yumurta ökçeli, fortları basık iskarpın, belde, kasıklarının üzerinde dökme sarılmış Trablus ipek kuşak, yakası iliklenmemiş, göğsü açık, kolları dirsekle bilek arasında içeri kıvrılmış, mavi renkte ipekli frenk gömleği, boynunda muska, pantolonun paçaları kıvrık, omuzunda mor kadifeden ceket, elinde otuz üçlük tesbih.

Matiz, Çingenece sarhoş anlamına gelen *matto*’dan gelmektedir. Bu arada tarihte gerçek bir kişi olan Bekri Mustafa *Meyhane* adlı oyunda karşımıza oyunun baş kişisi olarak çıkar, bu da sarhoşluğundan ötürü bu kesime girer.

Efelere, zeybeklere gelince, onlar da heybetli görünüşleriyle, eşkiya söylencelerinin temsilcileri olarak

buraya girerler. Zeybeklerin giyimi şöyledir : Kısa topuz şalvar, yün örme tozluk, kırmızı yemeni, belde Trablus kuşak, uzun bir bıçak, başta yüksek fes, üzerinde Trablus işi sarık sarılıdır; sırtta bir cübbe, omuzda tüfek.

9. Eğlendirici kişiler : Bunlar Karagöz'de çeşitli seyirlik oyunları gösteren, eğlendirici kişilerdir. Örneğin *Sünnet* adlı oyunda bu türlü gösteriler pek çoktur. Oyunun olaylar dizisine katılmazlar. Köçekler, çengiler, kantocular, hokkabazlar, canbazlar, curcunabazlar bunlar arasındadır. Öyle ki, Karagöz içinde Ortaoyunu ya da Karagöz bile oynatıldığı olur. Hokkabazlar yardaklariyle oyunlar gösterirler.

10. Olağanüstü kişiler : Bunlar da az raslanan kişilerdir. Daha çok büyü gücüyle olağandışı işler yapan, oyunlara gerçegüstü bir renk katan kişilerdir. *Cazular* oyununda Azraka Banu ile Nakayî Cazu gibi. Bu arada cinler, canavarlar, yılanlar da vardır. Cazuların ejderha hotozû, yılan kamçısı olur.

11. Geçici, ikincil kişiler, çocuklar : Bunlar ya bir tek oyunda önemli ödevi olan kişilerdir, ya da bir iki oyunda önemsiz ödevleri olan ikincil kişilerdir. Bütün Karagöz fasıllarım bilmediğimiz için bunları tam olarak bulmak olanağı yoktur. Kimikez bunlar bir oyuna



Ermeni Ayvaz.

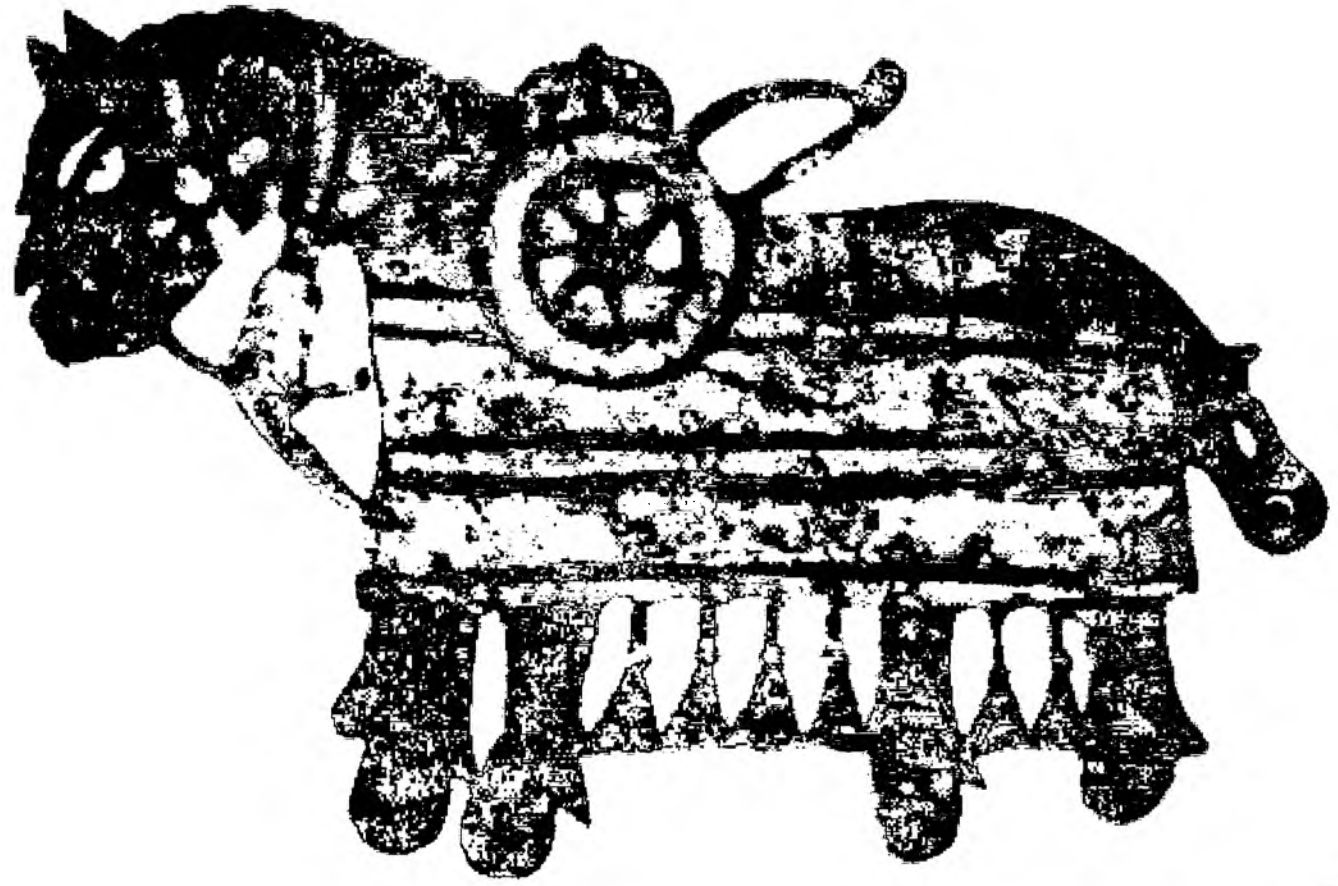


Tahmis oyunundan (HMY)

özgü olmak üzere o oyunun baş kişileri olabilir : *Tahir ile Zühre*'de Tahir ile Zühre, *Kanlı Kavak*'ta Âşık Hasan ile oğlu Muslu gibi. Bunların kimisinin Karagöz ve Hacivat ile akrabalığı olabilir : *Kırgınlar* oyununda Hacivat'ın kardeşler Deddiği Gibi, Demeli, Tavtati Kütüpatı, Rasgele, Hacivat'ın oğlu Sivrikoz gibi. Kimi oyunlarda Avrupalıları bile bulabiliriz. Nitekim *Karagöz'ün aktör olması yahut komikliği* oyununda *Yazıcı* oyununa benzeyen bir konu içinde bir Avrupa'lı gezici tyatro topluluğunun oyuncularından François, Albert, Mlle Jani, Mlle Marie'yi buluyoruz. Bir başka oyunda Fransız Elçisinin bile perdeye çıkarıldığını görüyoruz.¹⁰ Devlet



Tahir. (HMY)



Bir at tasviri (Max Bührman koleksiyonu)

büyüklerinin de görüntülerinin yapılp perdeye sürüldüklerini biliyoruz. Nitekim, kimi tanıklara göre Sadrazama varıncaya dek kimi devlet büyükler perdede boy göstermişlerdir; bunlar arasında Gürcü Mehmet Paşa, Topal Hüseyin Paşa, Kıbrıslı Mehmet Paşa, Sultanın Amiral olan damadı sayılmaktadır. Geçici kişiler arasında şunları sayabiliriz : *Sünnet* oyununda Sünnetçi Abid Bey, gene aynı oyunda ve *Ağalık* oyununda zengin Abid

10 Avrupalıların da perdeye çıkarıldığını görmüştük. Bkz. Davey, a.g.e., ss. 347-348; ayrıca bkz. Carsten Niebuhr, *Reisebeschreibung nach Arabien...*, I, Kopenhagen 1774, s. 188.



Kamalı Tahir. (HMY)

Bey. Ödüllü'de pehlivan Aslan Halil Pehlivan, Yalova Sefası'nda çömlekçi, Bahçe oyununda Kenetçi, Hamam oyununda kilci, natır külhancı, Sahte Gelin'de tablalılar, saçma dualar okuyan mahalle imamı, Çerkes halayık. Bunların hiç biri belirli bir kesime girmezler. Bu arada kişilikleri olmadığı için hayvanlar ve eşyalar üzerinde durmuyorum.

4. İçerik ve Oyun Dağarı

Fasıl oyunları doğmaca olduklarından ve bir metne bağlı kalmadığı için bugün elimizde bulunan fasıllar sayıca pekazdır, ayrıca bu oyunların konuları ve kuruluşları üzerine yeterince bilgi sahibi değiliz.

Başlangıç bölümünde Asya tiyatrosunun ve geleneksel tiyatromuzun türlerinin "göstermeci tiyatro" örneğinde gelişmiş olduğu belirtilmişti. Göstermeci tiyatroya yakın bir üslûp da "açık biçim" dir.

Göstermeci tiyatroda gerçeğin yanılsamasını yıkmak için oyunda da eylemin akışı kesikliklere uğrar, kısa sahnelere, bölümlere parçalanır. Bunu anlamak için İtalyan düşünürü Umberto Eco'nun *Açık Eser - Kapalı Eser* ayrımını tanımak gerekir.¹ İster resimde, ister müzikte, ister edebiyatta, ya da tiyatroda olsun açık eser, tek



Perde süsü

1 Açık biçim üzerine bkz. Metin And, "Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi" *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1970, I, ss. 19-31.

bir düzene sokulamayan, tek yönde gelişmeyen, seyircinin, dinleyicinin, oyuncunun istediği gibi değiştirilebilen eserdir. Türlü yorum, beğeni, anlatım ve değişim olanaklarına açık olduğu için "açık eser" deniliyor. Kapalı eser ise tek bir biçim içinde kapalı kalan, seyircinin, dinleyicinin, oyuncunun isteğine göre değiştirilemeyen, yaratıcısının elinden çıktığı gibi dondurulmuş, kalıplaşmış eserdir. "Açık eser" esnek, oynak, değişkendir. Parçalar, öğeler yer değiştirebilir, kimikez sonsuz sayıda olanaklar verir; seyirci, dinleyici, okuyucu kendisine sunulan bu çok yönlülük içinde seçimler yapabilir, sanki ikinci bir yaratıcı olur. "Kapalı eser" in tek bir merkezde, bir çekirdek çevresinde toplanmasına ve parçaların belli, değişmez bir sıra içinde sımsıkı birbirlerine bağlanmasına karşın, "açık eser" de parçalar, ayrıntılar bağımsızlık kazanmışçasına, kendi başlarına bir bütün özelliği taşımaktadır. Bu bakımdan gerek seyircinin uyalıklılığı, gerek bu yapı özelliği bakımından da Brecht'i düşünmemek elde değildir.

Şimdi buradan Karagöz'e geçebiliriz. Ancak, baştan şunu belirtmek gerekir ki, bu oyunlar eser kavramına girmez. Sonra, birazdan göreceğimiz gibi, seyirci doğrudan doğruya değil fakat oyuncu ve oynatıcıyı etkiliyerek dolaylı olarak temsili değiştirir. Bu bakımdan, şimdilik açık eser deyimini bir yana bırakarak açık biçim deyimini kullanabiliriz. Hemen şurasını belirtmek gerekir, her doğmaca oyunda bir bakıma "açık biçim" vardır. Fakat Karagöz yapısı bu bakımdan tam "açık biçim" in kendisidir. Örneğin *commedia dell'arte*'de bir doğmaca oyun olduğu halde, onun ön-örgülerinde, belki söyleşmelerinde, kimi ayrıntılarda değişiklikler yapılabilir, fakat ön-örgü baştan sona belli bir akışı izler. Oysa Karagöz ile Ortaoyunu'nda çok ilginç bir açık biçim buluyoruz.

İlk bakışta Öndeyiş - Söyleşme - Fasil - Bitiş gibi belli kalıplaşmış bir kuruluşu olan Karagöz'ün "açık biçim" anlayışına uymadığı söylenebilirse de, bu öğeler bu sırada olmakla birlikte her biri kendi içinde değişebil-

mekte, uzayıp kısalabilmektedir. Örneğin, perde gazelleri ve tekerlemeler oyunun kendisine bağlı olmayıp sanatçı bunları gönlünce istediği gibi değiştirebilmektedir. Söyleşmeler de bağımsız olup, sanatçı bunu istediği gibi seçebilmekte ve uzatabilmektedir. Evliya Çelebi kendi çağında söyleşmelerin onbeş saat uzatılabildiğini ileri sürmektedir. Aslında bu uzunluk abartma gibi görülebilirse de daha önce gördüğümüz Asya Gölge Oyununun süresine uymaktadır. Ayrıca bir ön-oyun niteliğinde olan ara muhavereleri de gene isteğe uygun olarak katılıp, çıkarılabilir.

Nedir ve nasıl işler bu açık biçim? Karagöz oynatıcısı her şeyden önce seyircilerinin kimler olduğu ile yakından ilgilidir. Bir çocuk topluluğuna oyun gösteriyorsa, oyunu onların anlayışına, beğenisine uydurur; yalnız erkeklerin bulunduğu bir seyirci topluluğunda ise daha kaygısızca davranabilir, bol bol utançlamaya başvurabilir; seyirciler arasında bir devlet büyüğünün veya kambur, sakat birinin bulunması gibi değişik durumlara göre kendini hazırlar. Oyunun yeri, zamanı, takvimdeki günün anlamı gibi çeşitli öğeler, günlük konular oyunun bütününe etkileyebilir. Bu daha çok temsil öncesi hazırlıktır. Fakat temsil boyunca da seyircinin alkışı, gülmesi, gönderdiği duygudaşlık dalgaları ile oyunu kısaltıp uzatabilir, "fasıl" daki taklitlerin sayısını azaltır, söyleşmeleri eksiltip arttırabilir. Seyirci kendisini duygudaşlık dalgalarıyla destekliyorsa, oyuncunun veya oynatıcının da keyfi yerine gelir, söyleşmeleri uzatır, yedek kişileri perdeye sürer, oyun sonunda çengisiyle, cambaziyle seyircisine tam bir cümbüş hazırlar. İşte Karagöz'de "açık biçim" bu olanakları tanıyan, esnek, oynak bütünü meydana getiren parçaların, oluntuların sırası kolaylıkla değişebilen, her biri ayrıca kısaltılıp, uzayabilen bağımsız öğelerdir. Bütün değişikliğe rağmen oyunun izlenim birliğinde bir değişiklik olmaz. Diyelim taklitlerde Laz'ı Yahudi'den önce veya sonra çıkarsanız veya çıkarmasanız, ya da oyunun başına şu muhavereyi değil de bu muhavereyi koysanız, Hirbo'nun bulunduğu oluntuyu hiç almasanız, oyunda hiç bir değişiklik olmaz.

Ancak, Karagöz ön-örgüleri içinde, bir dolantıyı geliştiren, bir olaylar düzeni birliği ve tümlüğü gösteren, bu bakımdan "kapalı biçim" e yaklaşan oyunlara da raslanır. Fakat bunlarda da gene "açık biçim" in özgürlüğü, değişkenliği asaldır. Belli bir olaylar dizisi, belirli bir serim ve hazırlık, bir düğüm veya çatallaşma, sonunda da bir çözümlüğe yönelme, açık biçim'in özgürlük ve gevşek yapı özellikleriyle önemini yitirmektedir.

Karagöz fasıllarını çeşitli ayırmalar içinde inceleyebiliriz. Bunlardan birisi Profesör Jacob'un Karagöz üzerine bir incelemesindeki dörtlü ayırmadır.² Bu dörtlü ayırma şöyledir : (A) Karagöz'ün bir iş tutması; (B) Karagöz'ün yasak edilen yerlere girmek istemesi veya yapılmaması gereken şeylere burnunu sokması; (C) Bağımsız bir dolantıda Karagöz'ün kendini güldürücü veya çaprasık bir durumda bulması; (Ç) Söylencelerden, halk öykülerinden ödünç alınan konulardan yararlanarak yapılan uyarlamalar.

Kimi fasıllar bu örneklerden birine tıpatıp uymakta, kimi oyun iki veya daha fazla örneğin bir karışımından meydana gelmektedir.

(A) Örneğinde çoğukez işsiz olan Karagöz'e, Hacıvat aracı olup bir iş bulur ya da aynı işte ortak olurlar : *Eczahane, Karagöz'ün Aşçılığı, Karagöz'ün Bakkallığı, Karagöz'ün aktör olması yahut komikliği, Kayık, Salıncak, Yazıcı* gibi. Bu durumda taklitler çoğunlukla ya müşteri ya da alacaklıdır. Kimikez Karagöz veya Hacıvat bir yarışma dolayısıyla böyle bir işe girerler : *Ödüllü ve Karagöz'ün Şairlerle İmtihan Olması* gibi. Kimi de Karagöz bir raslantıyla birtakım uğraşların içinde kendilerini bulurlar : *Cambazlar, Tahmis, Balıkçılar*'da olduğu gibi. Bu oyunlarda geleneksel birtakım uğraşlar, zenaatlar tanıtılır.

(B) Örneğinde Karagöz yasaklanmış bir yere girmeye yasak olan bir şeyi yapmaya yeltenir. Kimi top-

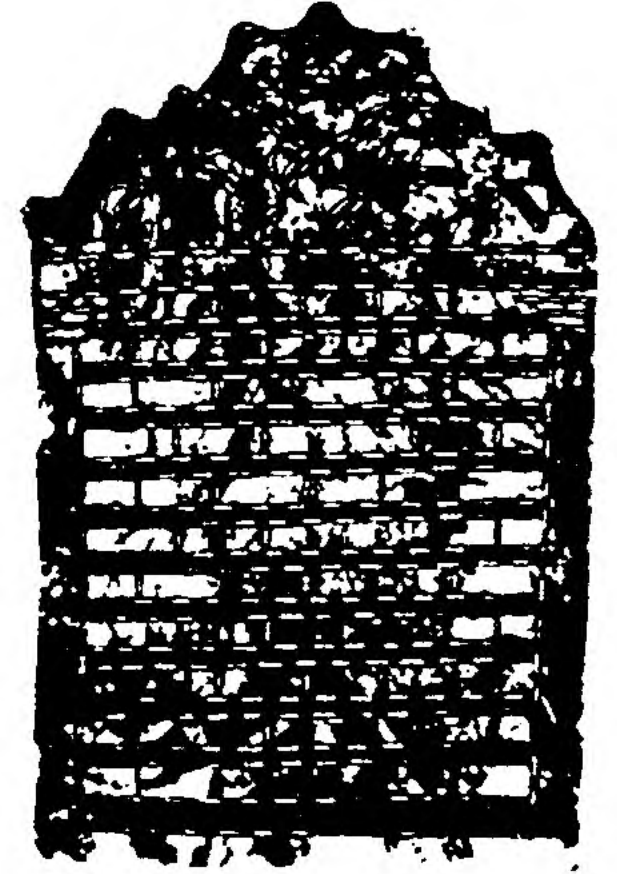
2 Georg Jacob, *Türkisch Litteraturgeschichte...*, ss. 46-54.

lumsal sınıf ayrımı bir yere girmeyi engellemektedir; Karagöz bunu onuruna yediremediği için girmekte direnir : *Bahçe ve Çivi Baskını*'nda olduğu gibi. Kimi de merakları, istekleri onu dürter : *Hamam* oyununda olduğu gibi. Kimi de tekin olmayan cinli bir yere veya işe burnunu sokar : *Kanlı Kavak*'da olduğu gibi. *Yazıcı* oyunu bir iş tutma bakımından (A) örneğine girmekle birlikte, tekin olmayan bir dükkân tutulduğu için (B) örneğine de uyar. *Cazular* da bir bakıma bu örnekten sayılabilir.

(C) örneğinde belirli, bağımsız bir dolantı, bir olaylar düzeni buluruz. Burada çoğu kez Karagöz eksen kişidir ve çoğu kez kendini bu dolantı arasında birtakım gülünç ve zor durumlar içinde bulur : *Sahte Gelin yahut Ters Evlenme, Yalova Sefası, Şeytan Dolabı* gibi. Kimi kez de, Karagöz eksen kişi değildir : *Meyhane veya Bekri Mustafa*'da olduğu gibi. Bu çeşit oyunlar, göreneklerin sergilenmesi, toplum yaşamının yansıtılması veya çeşitli oyunlar (*divertissement*) için bir vesiledir. Karagöz bu karışık dolantıya kimikez iyilikseverliğinden, ahlâk koruyuculuğunu üstüne yüklediği için karışır. Karagöz'ün delirmesi de bir bakıma bu örneğe uyar. *Tımarhane*'de, sokaktaki başıboş delilerin etkisiyle; *Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması* oyununda da esrar içtiğinden deli olur, sonra düzelir.

Çapraşık dolantılardan meydana gelen oyunlara da raslanır. Örneğin Küçük Ali'nin dağarcığındaki bir oyunun konusu şöyledir :

Önce bir Ortaoyunu tekerlemesine benzeyen bir muhavereden sonra bir helva sohbetine çağrılanlar gemiye binip Balat'a gideceklerden Karagöz'ü yarı yolda bir meyhanede bırakırlar. Karanlıkta yolunu bulmak isterken, kol gezenlerin elinden kurtulan Karagöz bir yosmanın avucuna düşer. Kadın onu evine götürür. Bu sırada kadının sevgilisi gelir, kadın Karagöz'ü saklar, arkadan kadının kocası olan zorba bir Yeniçeri ağası gelir, kadını ve sevgilisini öldürür, Karagöz'e inanarak onu salıverir. Böyle bir serüvenden sonra Karagöz helva sohbet-



Hamam göstermelik.



tine katılır. Burada bir meddah gösterisi yer alır. Gece canı pekmez isteyen bir gebe kadın, kocasını pekmez bulmaya gönderir, türlü zorluklardan sonra koca pekmezi bulur, getirirken, yolda canı pekmez isteyen bir yaşlı adama raslar, fakat kadının kocası pekmezden vermez, yaşlı adamın ilenmesi üzerine pekmezi her yiyenin mide-si bozularak hastalanır.³

(Ç) örneğinde Karagöz halk masallarından, efsanelerden, romanlardan, tiyatrolardan yararlanır, konularını ödünç alarak, kendi özelliklerine göre bunları uyarlar. Halk efsanelerinden *Ferhad ile Şirin*, *Kerem ile Aslı*, *Arzu ile Kamber*, *Leylâ ile Mecnun*, *Şapur Çelebi* gerçekçi halk hikâyelerinden *Tayyarzade veya Binbirdirek*, *Hançerli Hanım*, romanlardan *Hüseyin Fellâh*, *Hasan Mellâh* gibi. Ayrıca tiyatro oyunlarından da yararlanır. Adolphe Thalasso bir yazısında Molière'in oyunlarının Karagöz faslı olarak uyarlandığını ileri sürmüştür.⁴ Üç de örnek vermiştir; bunlar *Cimri*'nin I. perde 3. sahnesi, *Tartuffe*'ün I. perde 5. sahnesi ve *Scapin'in Dolapları*'nın II. perde 2. sahnesidir. Büyük Ada'da seyrettiği bu sonuncu oyunda, Scapin'in efendisi Géronte'un oğlunun bir gemiyle kaçırılması bir zeybeğin dağa kaçırılması olarak değiştirilmiştir. Menzel ise bunların gerçek Karagöz sayılamayacağı düşüncesindedir.⁵ Özetini verdiğim fasıllar arasında *Karagöz'ün Hekimliği* oyunu, Molière'in *Zoraki Hekim* adlı oyununun Küçük Ali tarafından yapılmış bir uyarlamasıdır. Cevdet Kudret de *Cincilik* oyununda Molière komedyalarının izlerini bulmuştur.⁶

Karagöz oyunlarını böyle çeşitli ayırmalar içinde inceleyebilmek ancak konusunu bildiğimiz fasıllar için doğrudur. Pek çok Karagöz faslı elimize ulaşamadığına göre, belki bu ayırmalar dışında kalabilecek fasıllar da

Ferhat.

Giyimli ve çıplak
(kazma ile) (HMY)

3 Hayalî Küçük Ali, *Hayal Perdesi*, 5 perde I. kitap, İstanbul 1931.

4 "Le Théâtre Turc", *L'Avenir dramatique et littéraire*, 1 Temmuz 1894, ss. 24'-256.

5 Menzel, *a.g.e.*, s. 44 n. 1.

6 Cevdet Kudret, *a.g.e.*, s. 409.

vardır. Nitekim, Karagöz'ün başlıca konusunun siyasal taşlama olduğunu ilerde göstermeye çalışacağım. Siyasal taşlama Abdülâziz çağında yasak edildiği için bunların konularını bugün bilmiyoruz.

Bir başka ayırma da tarih sırasına göredir. Bu ayırma şöyledir : (A) En eski oyunlar, (B) Meşrutiyet çağının oyunları, (C) Cumhuriyetten sonraki oyunlar.

Birinciler yalnız eski değil aynı zamanda hemen her Karagöz'cünün oyun dağarcığında bulunan yaygın oyunlardır. *Kâr-ı Kadîm* denilen (yenileri *nev-icad*) bu oyunlar arasında *Kanlı Nigâr*, *Yalova Sefası*, *Hamam*, *Meyhane*, *Kayık*, *Yazıcı*, *Orman*, *Kanlı Kavak*, *Abdal Bekçi*, *Ters Evlenme* gibi oyunlar vardır. Bir de geçen yüzyılda yazılıp *Hayal* gazetesinde yayınlanmış, basınla, asker kaçaklarıyla, siyasetle alay eden küçük oyunlar vardır, bunlar arasında Karagöz faslı biçiminde olanlara da raslanır.⁷

İkinci tür oyunlar daha çok Meşrutiyet'ten az önce veya sonra çıkan oyunlardır. Bunlarda Tulûat, Melodram ve Kukla tiyatrolarının etkisi görülür. Tulûat ve Kuklada baş kişilerin İhtiyar ve İbiş olduğu belirtilmiştir. Bu çağın birçok Karagöz oyunlarında kimikez Hacıvat'ın kaldırılmış olduğunu, kimikez de öneminin azaldığını, buna karşılık Karagöz'ün İbiş kişiliğine büründüğünü, çoğukez ikinci baş kişi olan çiftlik ağası veya zengin İhtiyarın yanında uşak olduğunu görüyoruz. Nitekim *Sahte Kedin Sahte Esirci*, *Hain Kâhya* böyledir. *Tahir ile Zühre*'de ise Hacıvat'ın önemi çok azdır.

Üçüncü tür ise Cumhuriyet'ten sonra hazırlanmış oyunlardır. Bu oyunlarda çağın gereklerine uygun yeni-

7 Bu oyunlar arasında *Gazetecilik*, *Bir Ceviz Ağacının Altında*, *Terkos Gölü*, *Evdeki Hesap Çarşıya Uymadı*, *Ehl-i Mahalle*, *Vatanperverlik*, *Ders Oyunu* (1292, sayı : 243), *İşkil Oyunu* (komediya 1 perde, vaka perdenin arkasında geçer, 1291, sayı : 243). Bunlardan *Ders Oyunu* ile *İşkil Oyunu*, gene *Hayal* gazetesinde yayınlanmış *İşkilli Memo*'dan ayrıdır, daha çok siyasal taşlama niteliğinde olup, Karagöz kalıbı içinde yazılmıştır. Örneğin bkz. "Karagöz'ün Sihirbazlığı", 5 perde, teknil bir piyes, *Karagöz'ün Salnamesi*, 3. yıl, 1912.

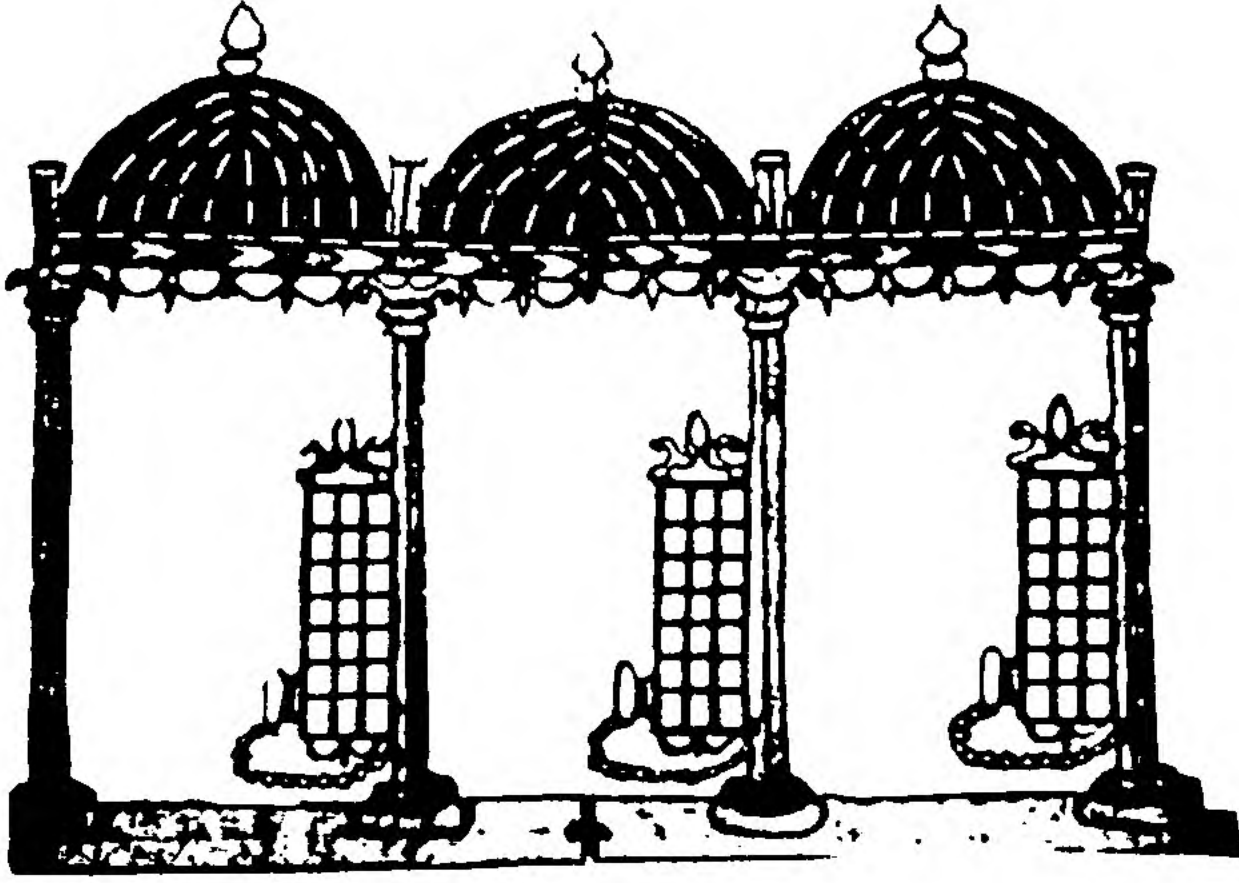
likler getirilmiştir. Küçük Ali'nin 1941'de yayınlanan *Tayyare Sefası* ile 1928'de yayınlanmış olan *Karagöz Dans Salonunda* bunlar arasındadır.⁸ Bundan başka çağın tanınmış kişilerini perdeye çıkaran oyunlar da yazılıp yayınlanmıştır.⁹

Fasılların kaynakları başlı başına bir inceleme konusudur. Elimizde bütün fasılların bulunmayışı bu kaynakları araştırmada zorluk doğurmaktadır. Oyunlardaki çeşitli konu, durum ve motiflerden bu kaynakları (a) "Gerçek" ve (b) "Yapıntı" olmak üzere ikiye ayırabiliriz.

Gerçek olanlar çağlarının olaylarını, görenek, gelenek ve törelerini, günlük yaşayışını, çeşitli eğilimlerini yansıtmaktadır. Bu oyunlarda İmparatorluğun içinde yaşayan çeşitli kişiler, çeşitli toplumsal katlar arasındaki ayrımlar, dil ve anlayış karşıtlıkları sergilenir. Bir iki oyun dışında hemen hepsi İstanbul'un çeşitli köşeleri, gezinti, eğlence yerleri (*Yalova Sefası*, *Kâğıthane Sefası*) gibi, kişilerin giyim kuşamları, türküleri, oyunları, dansları, birbirleriyle ilişkilerinde görgü kuralları, mahallenin görenekleri, sünnet düğünü, görücüler, evlenme, çeyiz alayı, evlilik düzeni, kır kahvesi (*Orman*, *Kâğıthane Sefası*), meyhane (*Meyhane*), çok evlilik (*Ortaklar*), mahallenin huzurunu kaçıran, namusuna dokunan, eve erkek alan kadınlar, mahalle baskınları, huzur kaçıran zorbalar, beceriksiz doktorlar (*Tımarhane*), be-

8 Bunlar arasında Ahmet Süleyman'ın, Rahmi Balaban'ın, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun, Karagözcü Kâzım'ın, Ercüment Behzat Lav'ın oyunları, bir de Ankara'da 1941'de Cumhuriyet Halk Partisi yayını olan *Karagöz* adlı kitapta İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Rahmi Balaban ve Hayali Küçük Ali'den yedi yeni Karagöz faslı bulunmaktadır.

9 Bunlar arasında İsmail Efendi, "Hayalhane-i Halk, Yeni Ferhat ile Şîrin", (iki perde), *Halk Gazetesi*, 1. yıl, 106-109, sayı : 1, 5 Mart 1926; "Yazıcı, Asrı Ortaoyunu", *Akşam*, sayı : 3020-3036, 9 Mart 1927; İsmail Efendi, "Tımarhane. Karagöz'ün çıldırması", 2 perde, *Halk Gazetesi*, sayı : 111, 20 Mart 1926; "Şeyh Küşteri Meydanı Cinayeti", *Akşam*, sayı : 2873-2880, 1926.



Tımarhane (Göstermelik)

ceriksiz sokak yazıcıları (*Yazıcı*), çeşitli uğraşların sergilenmesi (*Cambazlar, Tahmis, Balıkçılar*), şairlerin yarışması (*Şairler*), pehlivanlar (*Ödüllü*), tulumbacılar (*Hamam*), delilerin durumu (*Tımarhane*), bâtıl inançlar (*Cazular, Kanlı Kavak, Mal Çıkarma*), görevlerini kötüye kullanan görevliler (*Kızlar Ağası*), sarhoşlar, zorbalar, dilenci Arap, mahalle imamı, karakullukçular, v.b. Toplumsal sınıf ayrışımı, bâtıl inançlar ve yönetim konularında toplumsal yergiye başvurulur. Zaten ileride de görülecek, Karagöz'ün en önemli yönü toplumsal ve siyasal taşlama oluşudur. Eski durumlar içinde Karagöz kendisini yenilemeyi, çağcıllaşmayı bilmıştır. Bu, toplumun günlük yaşayışının gözlemle perde ve meydana aktarılmasından başka bir şey değildir. Böylece bu geleneksel oyunların başlıca kaynağı toplumun günlük yaşayışının gerçeğidir. Zengin bir folklor kaynağı değerindedir.

Yapıntı kaynaklara gelince, bunlar söylenceler, masallar, başka oyunlardan aktarılanlardır. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi, *Ferhad ile Şirin, Arzu ile Kamber, Leylâ ile Mecnun, Tahir ile Zühre* gibi masallar uyarlandığı zaman genel toplumsal gerçeğin çerçevesinde ele alınmaktadır. Fasılların hepsi elimizde bulunmadığı için

kesinlikle bilinmemekle birlikte. Karagöz'ün *Binbirgece Masalları*, *Hamzaname*, *Şehname* gibi kaynaklardan da yararlanmış olduğuna, meddah dağarcığına koştur başka fasılların bulunabileceğine ve bunlara perdede veya meydanda üslûlaştırılma işlemine (*stilisation*) göre yeniden biçim verildiğine inanabiliriz. Başta anlattığımız Karagöz'deki iki türlü tekerlemenin fasılların çatısı içindeki yeri, görevleri ve konularıyla masallarınki arasında yakın bir ilişki vardır.¹⁰ Ayrıca Karagöz'ün kendisi, Nasreddin Hoca, Bektaşî, Keloğlan, Keçel ve Köse tiplerinin bir bileşimi gibi görünmektedir. Bunlar halk adamı olarak adaletsizliğe, yukarı toplumsal sınıfa, yalancılığa, softalığa, ikiyüzlülüğe, böbürlenmeye, halkın sağduyusunun temsilcisi olarak karşı koyarlar. Ayrıca, Türk masallarındaki Keloğlan gibi kurnaz çocuklara da raslanır : *Kırgınlar*'da Hacivat'ın oğlu Sivrikoz gibi. Trajik olanın masallardan uzaklaştırılışı, mutlu sonuçlara bağlanması da gene anlatı geleneğimizin Karagöz'deki bir izinden başka birşey değildir. Sonu kötüye varacak hikâyeyi gülmeye, mutlu sonuca dönüştüren Keloğlan, Köse, Keçel Hamza'nın kişilikleri, bunların da Karagöz gibi çıplak başlı olmaları gibi bir ortak özellikleri vardır. Olağanüstü değişimler, olağanüstü yaratıklar, sihirbazlar, cadılar, bakıcılar, bir yarışmayla bir engeli yenip bir sonuca ulaşma, yalan, tılsımlı sözler, simgelerle konuşma, kocayı aldatma, baskınlar, gizli haberleşme, kılık değiştirme, mirasyedi gibi çeşitli masal motiflerinin izlerini bulabiliyoruz. Yukarıda belirtildiği gibi, fasılların yapıntı kaynaklarını bulmak başlı başına bir incelemeyi gerektirir. Jacob, fasılların bir ikisinin masallara benzerliğine değinmiştir. Örneğin *Sahte Gelin*, *Binbirgece Masalları*'ndan *Kadı ile Karısı* veya *Kırk Köse Masalı* ile Boccacio'nun hikâyelerinden Cassandrino'nun serüvenine benzemektedir.¹¹ *Yalova Sefası* ile *Binbirgece Ma-*

10 P. Na'li Boratav, "Le type de Karagöz et ses correspondants dans la tradition narratives", *Quand les Marionnettes...*, ss. 227-232.

11 G. Jacob, *Karagöz-Komödien*, III, Berlin 1899, s. 26; Ritter, a.g.e., I, s. 73.

salları'ndan *Kahireli Kadın ve Dört Sevdalı* ve *Câhız'la Namuslu Cemile* hikâyesine, ayrıca Çin ve Hint masallarına ¹², *Şeytan Dolabı*, *Binbirgece Macalları*'ndan Harun el Reşid ve genç adamın serüveni'ne ¹³, *Yalan Küpü* adlı ara muhaveresi Hint masalına ¹⁴ *Cazular'daki* ve *Kanlı Kavak*'taki tılsımlı değişimler gene *Binbirgece Masalları*'ndan *Jollanar ve oğlu Bedr Besim'e* ¹⁵, yakınlık gösterir. Elde bulunmayan metinler için bir kaynak da, göstermelikler ve görüntülerdir. Gerçi göstermeliklerin çoğu kez fasıllarla bir ilişkisi yoktur, bunların ana görevi üzerine daha önce bilgi verilmişti. Bununla birlikte, fasıl'la ilişkisi olan görüntüler de vardır; belki de ilk başlarda göstermeliklerle oyun arasında konu birliği gözetiliyordu. Böyleyse müzelerde, özel ellerde bulunan görüntülerin konularında gerek eski masallar, efsanelerle, gerek İslâm minyatür geleneğiyle bir bağlantı kurulabilir. Bunlardan bir iki örnek görelim. Topkapı Sarayı, Hamburg Müzesi ve Metin And koleksiyonunda bulunan Burak, hem İslâm mitologyası, hem de İslâm minyatür geleneğiyle gölge oyunu arasında bir ilişki kurmaktadır. *Şehname*'nin de gölge oyununa konu olduğuna inanmamız için kanıtlar vardır. Örneğin Metin And koleksiyonunda Zaloğlu Rüstem'in Dev Sefit'le çarpışmasını gösteren bir göstermelik vardır. Luschan'ın incelemesinde raslanan bir göstermelik eski Yunan kılığında bir yiğitle bir aslanın güreşmesini göstermektedir. ¹⁶ Bunun Köröğlu olduğunu ileri süren Luschan iki kez Karagöz perdesinden Köröğlu oyunu seyrettiğini belirtiyor ve bununla Herakles arasında bir bağıntı kuruyor. ¹⁷ Demir

12 Nikita Ellessef, *Thèmes et Motifs des Mille et Une Nuits*, Beyrouth 1949, s. 126.

13 Jacob, *Geschichte...*, ss. 138-139.

14 Ritter, *a.g.e.*, III, s. 57, n. 1.

15 Ellessef, *a.g.e.*, n. 144.

16 Fr. v. Luschan, "Das türkische Schattenspiel" *Internationales Archiv für Ethnographie*, (1889 II, s. 9.

17 Buna benzeyen tasvirler Yunan gölge oyununda çok raslanmaktadır. Büyük İskender'in ejderha ile savaşı gibi. Ancak Türk-İslam anlatı edebiyatında çok yerleşik olduğuna göre Yunanlılar bunu da bizden almış olacaklar. Ayrıca Saru Sal-

Pehlivan'ın da aslanla güreşmesi gibi halk hik yelerine raslanmaktadır. Sarı Saltuk eskiden meddahlarda çok raslandığı belirtilen Hazret-i Hamza ile ilgili *Kıssa-i Emir Hamza*, *Siret-i Hamza*, *Hamzaname* gibi Arap, Acem, Hint, Malaya ve Cava'da raslanılan konuların Karagöz'-de de kullanılmış olduğuna inanabiliriz. Bu arada Leder Museum'da Türk Karagöz görüntüleri arasında bulunan ve bu kitaba aldığımız at üzerinde bir savaşçı çeşitli resimlerle karşılaştırılınca, bunun *Siret- l Antar*'-in kahramanı Antar olduğu anlaşılmaktadır, ancak biz bunun bir Arab tasviri olduğunu sanıyoruz.  sl m minyatür geleneğinde raslanan çeşitli yaratıklardan tek bir yaratık yapmaya da bu g stermeliklerde raslanmaktadır. Örneğın çeşitli yaratıkların istifinden meydana gelen deve göstermelik'i Hamburg, Topkapı Sarayı ve Metin And koleksiyonunda bulunmaktadır.¹⁸ Topkapı Müzesinde çeşitli yaratıkların istifinden meydana gelen bir görüntü *Falname*, *Davetname* gibisinden minyatür dergilerindeki olağanüstü yaratıklara benzemektedir.

5. Karagöz' n üç Temel Niteliği

Karagöz' n üç temel niteliği vardır : (1) G ld r c l ğ ; (2) Toplumsal ve siyasal ta lamacılığ ; (3) A ık-sa ıklılığ .

(1) Karagöz her şeyi demek olan güldürücülüğü, kişilerinin, olay örgülerinin dışında, değişik yöntemlerle de elde etmektir.  ncelenince görülecektir, bu Karagöz'-

tuk'un da Kalıgra kalesinde Hızır'ın yardımıyla yedi ba lı ejderhayı  ld r   n  de unutmamak gerekir. Bkz. *Vil yet-N me* (hazırlayan : Abdullah Gölpınarlı), İstanbul 1958, ss. 46-47. Perde gazellerinde Bektaşilerin simgeleri bulunduğu, ayrıca Bektaşilerin Karagöz oynattıkları düşünülürse, *Saltukname*'den de oluntular oynattıkları kabul edilebilir. Nitekim bir başka yerde Kars'ta    kuşaktan bir gölge oynatıcı ailenin oyun dağarının *K roğlu* kollarından olduğuna değindik.

18 Bunlara  rnek tasvirler için bkz. And, *Karagöz* 31. sayfa'daki resim ve renkli XI/71.-72.

de yerince hesaplanmış, belirli bir yöntemdir. Burada bunun başlıca yönlerini belirtmeye çalışacağım.

Konuya girmeden bir gülmece oyunun iki önemli kesimini birbirinden ayırdetmek gerekir : Bir yanda oyunun çatısı, olaylar, oluntular arasındaki ilmikler, bağlantılar vardır; öte yandan oyunun ayrıntıları. Yani birincisi bir tesbihin ipliğiye, öteki tesbihin taneleridir. Karagöz durumların, konunun gülünçlüğünden çok bu ikincisinin, yani ayrıntıların gülünçlüğüyle karşılaşırız. Bu bakımdan, güldürücüyü araştırırken daha çok bu ayrıntılar üzerinde durulacaktır. Bir de bu araştırmaya bir kolaylık olmak üzere konu iki aşamada incelenecektir : Dilin dışında kalan güldürücülük ile dilin kendisinin güldürücülüğü. Karagöz'de dil çok önemli güldürücü bir öge olduğundan bu ayırma gereklidir. İkinci durumda, güldüren, dilin kendisidir. Burada dil bölümünde ele alınan, dilin kendi başına bir güldürücülük kaynağı olmasıdır.

Güldürücülüğün nedenlerinden biri, gülenin, yani seyircinin tepkisinin bir üstünlük duygusundan gelmesidir. Bu, yanılmaca ve gülünç tersinleme (*ironie*) yoluyla olur. Bu üstünlük ya kişilerin özelliğine karşı duyulur, ya da olayların gelişiminde kişilerin yanılmacalarından, yanıltılarından, bunların olaylar karşısında gözlerinin bağlı olmasından çıkar. Birinci durumda kişiler ortalama bir insana göre gülünçleştirilip, aşağılaştırılır. Seyircinin gülmesi işte bu alçaltılmış kişiler karşısında duyduğu üstünlük duygusundan, onlarla alay etmekten, onları küçük görmekten gelir. Karagöz üzerine yayınlanmış araştırmalarda kişiler geniş ölçüde incelenmiş oldukları için bunu burada ayrıca ele almak gerekmez. Birkaç örnekle yetinelim : Yahudi'nin korkaklığı, Rumlili'nin güreşte kendini övmesi, Matiz'in yüksekte atıp tutması, Acem'in büyüksenmesi, Deli Denyo, Hımhım, Tiryaki, Kekeme, Kambur, Cüce gibi kişilerin sakatlıklarının alay konusu olmasıdır. Ama alay çizgisi hiçbir zaman bunun bir kötülük olduğunu gösterecek kadar ileri götürülmez. Seyircinin sahnede olanlara karşı bir



Hacivat ve Karagöz
kadın kılığında. (HMY)

üstünlük duyduğu ikinci alan, sahnedeki kişilerin kimi olaylar, kişiler karşısında gözlerinin bağılılığı, yanılmalarıdır. Bunlar da ya bilmeyerek, ya da birinin düzenlediği bir durumdan ötürü olur. Seyirci çoğukez durumu perdedeki kişilerden daha iyi bildiği için, gülmesi bu üstünlüğünden ileri gelir. Bu yanılmacalar çoğukez kılık değiştirme, başkasının kimliğini takınmada da kendini gösterir. Kadın kılığına girmek, bunlardan en çok raslanılanıdır. Örneğin, *Salıncak* oyununda Hacivat iş ortağı Karagöz'ü denetlemek için kocakarı kılığına girer; *Bahçe* oyununda Karagöz bahçeye girebilmek için kadın kılığına bürünür. Gene toplumsal bir zorunluluk olan kadınların örtünmesi de bu türlü yanılmalara yol açan bir nedendir; nitekim *Büyük Evlenme* oyununda Hacivat nasıl yanılıp yolda kendi karısını izlediğini, ona lâf attığını, onu elde ettiğini anlatır. Saklanmalar, gizlenmeler de buray girer : *Mandır*a oyununda Karagöz, Sarhoş'tan saklanmak için ayak yolunu seçer; *Çeşme yahut Kütahya* oyununda gene Karagöz, karısını gözetlemek için tavan arasına saklanır. Harar, küp gibi yerlere saklanmaya çok raslanılır.

Gülmeyi doğuran olay bir başka yönden de alınabilir. Bu, karşıtlıklar, aykırılıklar, saçmalıklarla elde edilen beklenmezlik, şaşırtıcılıktan çıkan güldürücülüktür. Karşıtlık da bir bakıma seyircide bir üstünlük duygusu yaratır. Yukarıda belirtildiği gibi, seyirci kendini yerine koyduğu ortalama bir kişiyle sahnedeki aşağılaştırılan, gülünçleştirilen kişi arasındaki karşıtlığa güler. Bunun gibi, gene gözleri bağlı kişilerle seyircinin bilgisi arasında da bir karşıtlık doğar. Fakat şimdi ele alınan güldürücülük, gülme kuramcılarına göre, seyircinin beklediği ile bulup gördüğü arasındaki karşıtlıktır. Seyirci beklediklerine aykırı düşeni bulunca güler, bunda bir şaşırmaca, bir ümit kırıklığı vardır. Gelmesini, olmasını beklediği sonuca aykırı, mantıksız, us dışı, beklenmedikle karşılaşırlar. Her aykırılık, beklenmezlik güldürmez; beklenmezin oyunsever bir davranışla karşılanmış olması durumunda gülünür. Bu türlü beklenmedik durumlar, mantıksızlıklar, aykırılıklar Karagöz'de pek boldur. He-

le düşsel, gerçeküstü durumlar pek çoktur. Bunun gibi, büyü yoluyla yapılan birtakım değişmeler, mantık-dışı işler vardır. *Cazular* oyununda da büyü buluyoruz. Büyü çoğukez olağan-dışının bir açıklaması oluyor. Kimi-kez böyle bir açıklama yapılmadan da birtakım gerçek-dışı işler buluyoruz. Örneğin *Tahmis* oyununda Karagöz ile Hacivat merkebe binerler, merkep ikiye ayrılır, kenetçi merkebi birleştirir, ama ters birleştirir. Bunun gibi, *Salıncak* oyununda Yahudi öldüğü halde hiçbir açıklama yapılmadan dirilir.

Oyun kurallarını hiçe saymak, tiyatro gerçeğini bozmak da seyirci üzerinde şaşırtıcı bir etki bırakır. Karagöz'ün sağduyusu oyun kurallarına başkaldırır. Karagöz bir tavrın, bir hareketin, bir oluntunun yinelenmesi yapıldığı gibi, kişilerin yinelenmesi de olabilir. Ya da aynı oluntu, aynı sahne, değişik kişilerle yinelenir ya da aynı kişi aynı sahneyi çeşitlemelerde, değişik oluntularda yineler. Nitekim Karagöz ve değişik taklitlerin birbirine benzer sahneyi yinelenmesini çok buluyoruz : *Karagöz'ün Ağalığı* oyununda taklitler Karagöz'e iş istemek için başvururlar; *Çeşme yahut Kütahya* oyununda Karagöz karısının ahlâkı üzerine değişik taklitlerin düşüncelerini sorar; *Yalova Sefası* oyununda değişik taklitler Yalova'ya kaçamak gitmek için gelip küp veya harar içine saklanırlar; *Kayık* oyununda değişik taklitler kayığa binmek isterler; *Yazıcı* oyununda da değişik kişiler Karagöz'e yazı, mektup yazdırmak için başvururlar; *Çivi Baskını yahut Aptal Bekçi*'de değişik taklitler zennelerin bulunduğu eve girmek için bekçiye atlatırlar; *Salıncak* oyununda değişik kişiler salıncağa binmek için gelirler; *Karagöz'ün Şairlerle imtihan olması* oyununda taklitler şair olarak yarışmaya katılırlar; Bu türlü yineme aşağı yukarı bir oyunun çatısının tümüdür. Çoğukez yineme tiyatrodaki bir oyunun olaylarının yürüyüşünü aksatan, akışı kesen bir engel, bir sakınca olarak bilindiği halde, Karagöz'de bu bir yapı özelliği oluyor. Yineme kimikez aynı kişinin bir sahneye türlü çeşitlemelerle katılmasıdır. Nitekim, Karagöz *Bahçe* oyununda bahçeye, *Hamam* oyununda hamama girebilmek için

türlü yollara başvurur, ama hepsinde kovulur; *Balık* ara muhaveresinde Arap Lala tam balık tutulacakken sevinçle bağırır, balık da ürküp kaçar, bu sık sık yinele-
nir; *Tahir ile Zühre* oyununda Karagöz, Zühre'nin ba-
basını büyüye bağlamak için o uyurken muskayı gizlice
sarığına ilistirecektir, hep adam uyanır, Karagöz de,
adamın sarığına dokunuşunu yeniden açıklamaya çalı-
şır, özür diler; *Ortaklar* oyununda Karagöz kaynanasını
her kovdukça o hep geri gelir. Özellikle pataklamalar,
dövüşmeler, vuruşmalarda yinelemeye çok başvurulur.
Öyle ki, kimikez bu yineleme için bir gerekçe verildiği
olur. Nitekim *Kanlı Kavak* oyununda Karagöz kavak
ağacını kesecek olduğunda orman koruyucusu Arnavut-
lar onu yakalar, dövmeye başlarlar, sayıda şaşırdıkla-
rından dövmeye yeniden girişirler.

Taklit de, taklit edilenle taklit arasındaki karşıtlık
bakımından buraya girer. Burada çoğu kez tersinleme
de (*ironie*) buluyoruz. Ancak, bu taklit Karagöz'de en
önemli öge olan ve bir kişileştirme yöntemi sayılan tak-
litten başkadır. Bu, ya kişileştirme için yapılan taklidin
taklit edilmesidir, ya da benzerliğe özenilmeden birtakım
hayvanların, nesnelerin, kişilerin taklidinin yapılması-
dır. Örneğin *Karagöz'ün Ağalığı* oyununda Acem, eğlen-
mek için Karagöz'e çeşitli hayvanların bağırtilarını tak-
lit ettirir. Aynı oyunda Karagöz kibar insanlar gibi ko-
nuşmayı dener; *Çivi Baskını yahut Aptal Bekçi*'de Hacı-
vat kendi karısını övüp Karagöz'ünkünü batırırken ka-
dınların taklidi yapılır; *Karagöz Mandıra* oyununda
burnuna pamuk tıkayıp Hımhım gibi konuşur. Bu karşıt-
lıkların vurgulanmasıyla güldürücülük elde edilir. *Ödüllü*
oyununda genç bir kızın bütün pehlivanları yenmesi de
bir karşıtlıktır. Konu dışına çıkmak, mantık sırasını boz-
duğu, daha sonra gelmesi bir zorunluk olanın yerini al-
dığı için şaşırtıcıdır, beklenmezliktir. Bunlar sayılamıya-
cak kadar çoktur; öyle ki, bir tiyatro oyununda olağan
sayılan bir olaylar zincirinin yürüyüşü, Karagöz'de ise,
belli bir olaylar örgüsü yerine olayların yürüyüşünü sık
sık kesen şaşırtıcı ayrımlar daha önemlidir : *Bahçe* oyu-
nunda Karagöz'ün yürümeyen merkebi taşıması gibi. Ki-

mi nesnelerin karşıtlığı, aykırılığından da yararlanılır : *Sünnet* oyununda Hırbo'nun ille de birini balta ile sünnet etmek istemesi gibi.

Üçüncü olarak, soytarılık, pataklama gibisinden güldürücü abartmaya, büyüsemeye, aşırılıklara başvurulur. Abartma, karşıtlıkları, aykırılıkları daha büyütür. Kişilerin birçok özellikleri böyle abartma yoluyla verilir. *Hamam* oyununda cinsel sapık iki kadın dargınken barıştırılmak istenince, birbirlerini görür görmez bayılırlar; *Âşık Ferhat* zenneleri görünce bayılır; *Yazıcı* oyununda Karagöz'ün cin görünce bayılması gibi. Aşırılık kimi hareketlerin ivedileşmesinde de kendini gösterir. Vuruşmalar, birbirinin üstüne düşmeler, itişip kakışmalar gibi güldürmecenin bütün kabalıklarını buluruz. Hele vuruşma, pataklama pek boldur. Bu düşmeler içinde kimikez yanlışlıkla vurmalar da vardır; *Tahmis* oyununda kahve dövülürken Arap, Beberuhi arada bir tokmakla Karagöz'ün kafasına vururlar, Karagöz de onlara vurur. Bu türlü gövdesel itişip kakışmalara pek çok örnek vardır. Karagöz'ün ayagı *Canbazlar* oyununda cambazın ipine, *Karagöz'ün Ağalığı* oyununda evinin penceresinden atlarken çamaşır ipine takılır, sallanır. İtişip kakışmalar arasında *Meyhane* oyununda sarhoşlar birbirlerinin üzerine düşerler. Bu kabalıkların içine açık-saçıklık, bayağılık, utançlama da girer. Bunlar sözlerde olduğu gibi tavır ve hareketlerde de görülür : Bedenin çıkardığı kokular, dışkılar, cinsel ilişkiler, cinsel sapıklık eylemleri gibi; *Tımarhane* oyununda Hacivat'ın getirdiği oturağı Karagöz başına geçirir; *Yalova Sefası* oyununda Karagöz, içinde insanlar bulunan küpe, *Meyhane* oyununda da rakı kadehine işer, Bekri de Karagöz'e bu kadehi zorla içirir; *Salıncak* oyununda sarhoş kusar; gene *Salıncak* oyununda Zenne ile salıncak sallanan Karagöz cinsel doygunluk duyar, boşalır.

Buraya kadar verilenler eylem ve durumların güldürücülüğü ile ilgiliydi. Dilin kendi başına güldürücülüğü ise bundan ayrıdır. Dilin güldürücülüğü bu eski seyirlik oyunlarımızda çok daha önemliydi. Dil kişiler veya oyun ile seyirci arasında bir anlaşma aracı olmaktan



Göstermelik - Çalgıcı Kadınlar (HMV)

çıkarak, kendi başına bir bütünlük, bağımsızlık kazanır. Kişiler arasında çatışma da hep aslında bir anlaşma aracı olması gereken dilin bu görevinden ayrılıp, anlaşmakta engel, bir ayak bağı olmasından çıkar. Bu çatışma, bu anlaşmazlık için, kimikez belli bir anlam bulabiliriz; nitekim Hacivat'ın süslü, dolaylı, Arapça, Farsça sözlerle yüklü özentili sözlerinin halk adamı Karagöz'ce anlaşıl-maması bir toplumsal yergi özelliği taşıyabilir. Bunun gibi, Osmanlı koşuğunun Karagöz dilinde anlamsız bir söz yığını durumuna indirilmesinde de böyle bir yergi kokusu bulunabilir. Ancak, bu sayılı durumlar dışında, dil soyutlaştırılarak kendi başına, çoğukez olaylar düze-ninin dışında bir güldürücülük aracı oluyor. Sözün gül-dürücülüğünün en önemlisi, kişilerin dillerinin konuşula-gelen dilden ayrılması, onun bozulmuş, çarpıtılmış, ku-rala aykırı bir biçim almasından çıkar. Bu çarpıtılmış dil ile doğru, kuralına uygun, alışılmış dil arasındaki aykırılığın anlaşılması güldürücüdür. Bunları üçe ayıra-biliriz : Değişik bölgelerden, ülkelerden gelme azınlık-ların şive bozuklukları; Acem'in, Lâz'ın, Yahudi'nin, Arap'ın, Rum'un, Hırbo'nun Türkçe konuşması gibi. Bu-nu çeşitli ağızları incelerken çeşitli örneklerle göster-miştim. Dilin başka türlü bir çarpıtılması da, kişilerin bunu bilerek, bir üstünlük yaratmak istemelerinin so-nucudur; Hacivat, Çelebi, Tiryaki dillerinde aşırı bir bi-çimde Farsça, Arapça ve başka yabancı sözcükler kul-lanır, sözlerini aşırı bir biçimde süsleyerek dolaylı bir

biçimde konuşurlar. Kimikez Karagöz'ün de buna özendigi olur, onlar da Arapça, Farsça konuşmayı denerler, fakat yanlışlıklar yaparlar. Bu yanlışlıkları sezebilen seyirci bunlara da güler. Üçüncüsü, dilin çarpıtılması yaradılıştaki sakatlıklar, alışkanlıklar, kusurlarla olur : Hımhım'ın burundan, Kekeme'nin takılarak, Beberuhi'nin, Denyo'nun peltek konuşması gibi. Bunun yanı sıra kimi kişilerin gene yaradılıştan aşırı çabuk veya ağır konuşması da buraya girer; örneğin, Lâz hiç durmadan, karşısındakinin konuşmasına fırsat vermeden çok çabuk konuşur; Beberuhi de karşısındakinin konuşmasına fırsat vermez, soluk almadan karşısındakinin söyleyeceklerini kendisi söyler. Örnek : Merhaba, vakit şerifler hayırlı olsun. İyi misin? Hoş musun? Kuru musun? Yaş mısın? Tuğla mısın? Taş mısın? Efendim çok sözü sevmem, az söylerim, çok dinlerim, hasta olursam inim inim inlerim. Söyle bakalım, ben iyiyim, sen nasılsın? Bir başka örnek : Selâmün aleyküm ve aleyküm selâm! İyi misin? Benim keyfim iyi, seninki de iyi mi? Ben söyleyeyim, sen dinle; ben dinliyeyim sen söyle!



Aşık Hasan (HMT)

Karagöz ve lâfçılık, ad oyunu, cinas oyunu gibisinden pek çok söz oyunu buluruz. Bunların en çoğu, kaba deyişle "yutturmaca" olan iki türlü söz oyunudur. Bunlardan birincisi ikizanlamlılık (*equivoca*) : Bir kelime, bir söz iki ve daha fazla anlama gelir; söyleşmede karşıdaki bunu bilmiyerek, amaç dışı anlamında alır. İkinci yol ise benzeşlemedir (*paronomasia*), yani ayrı anlamlarda fakat ses benzerliği bakımından birbirinin aynı veya birbirine yakın iki kelimenin, sözün, birbiri yerine kullanılmasıdır. Kimi Karagöz bunları benzekli uyum yoluyla hiçbir anlam taşımayan fakat güldürücülüğü olan sözlere uydurur. Bu, çoğukez, sözcükten, söz dizisinden kimi sesler çıkartılmak ya da eklemekle yapılır. Bunlara yutturmaca, uydurmaca da denilir. Kimi sözcüklerin ikiden de çok anlamı olabilir; örneğin taksim sözcüğü, müzikteki taksim, İstanbul'daki meydan Taksim, bir de bölüşme anlamına taksim olarak üç anlamıyla kullanılır. Kimi insan adlarıyla yapılır : Halim,

Selim, Kadri, Mürüvvet, Emin gibi. Veya haşlama'nın paylamak ve pişirmek anlamları gibi.

Çoğukez anlam ses benzerliği yoluyla öylesine bozulur ki, ortaya çıkan saçmalığı, zırvalığı güldürücü olur. Örnekler :

Sarf-ı nazar/Safinaz, iltifat/altı Fatma, sürc-i lisan/sucu İhsan, istidlâl/isli dellâl, teveccühleri/deve çüşleri, istihza/istekli Rıza, konsültasyon/konsol taşıtması, ika/iyi kaz, familya/fanila, intizar/enginar, irat/iri at, deruhte,/dereotu, defol/def olurum, dümbelek olurum.

Kimi de birden fazla sözcüğün saçma bir anlama çıkan ses karşılığı, yankısı bulunur. Birkaç örnek :

Sefada daim olun/Vefa'da dayım olun, hayret-efzâ/Halit Rıza, delki temas/delikli elmas, bâhusus mutena/Basurlu Muhtar ağa, Âyet-el-kürsî/âletli kürsü, vak'a-i dilhiraş/bakkalda faraş, cevaptan müstağni/çorapta imestani, müstakim-ül etvar/muslukçu Edvar, très bien/trene binen, uhdenize terettüp eden/Akdeniz'e mürekkeb döken, konturat merbut/kunduralar hep armut, sû-i istimal etmek/sulu istim etmek, matlup sabit olamaz/Mahmut zabıt olamaz. Üsküdarlı Gelenbevizade Fatin Çelebi/Üsküdar Kel Ermeni Fatma Çelebi, Kanlı Nigâr/kanlı enginar, rezaleti ayyuka çıkarmak/zerdaliyi tabaktan çıkarmak, hayvan-ı natık/hamamcı Sadık, şuurumuza hâlel gelecek/aşureci Halil mi gelecek, ismi âliniz/ismim Ali değil, ne canibe azimet/kimin canına eziyet, devr ü teslim/devrilmiş testi, pek tuhaf bir zat/osuruklu Perizat, yakışır deste yelpaze/bizim ihtiyar pek kepaze, esna-yı rahta füc'eten mürd olmuş/Ayvansaray'da bekçi kürdü mü bulmuş? serzenişte bulundu/terzi işte mi bulundu? âsar-ı münteşiren var mı/Amasya'da eniştem yok, amcam var.

Kimikez bu, birkaç ağızda değişik biçimler alır. Örneğin, Hacivat "felâketzede üryanız" der, Karagöz bunu, "sökülmüş kapsız yorganız" yapar, Sarhoş, "Silivrikapısında kurban mısınız?" diye çevirir, Karagöz de



Karagöz saz şairi.
(HMY)

“Çırpıcı deresinde kaplumbağayız” karşılığını verir. Çoğukez muhaverelerde bir konu çevresindeki terimler, deyimler sayılırken Karagöz bunların her birini çarpıtıp bozar, örneğin, müzik terimleri sayılırken Hacivat “Tarz-ı Cedid ile Şevkâver” der, Karagöz bunu “tarakçı Reşit ile kunduracı Yaver” yapar.

Bir çok deyimlerin de mecaz anlamı değil de gerçek anlamı ele alınır. Örneğin ismini bana bağışla denildiğinde, cevap olarak sonra ben isimsiz mi kalayım olur. Bunun gibi

Hacivat — Benim bağrım yufkadır.

Karagöz — Benimki de yoğurtlu tatar böreği.

Şirin’in annesi (*Hacivat’a*) — Ayağınıza soğuk su mu dökelim, yoksa sıcak mı?

Karagöz — Sıcak su dökün de istakoz gibi haşlansın.

Bu türlü deyimlerden birkaç örnek görelim :

Gözü ısırma/birini eteklemek/birinin pastırmasını çıkarmak/sırtında paralansın/külahları değişeceğiz/avuçları açıktır/sevincimden çıldıracağım/kulak kesilmek/havyar kesmek/deniz dokundu/atı alan Üsküdar’ı geçti/dili dönmek/ciğeri kaç para eder/yalan yutmamak/mektebe başlamak/mürekkep yalamak/elif yutmak/kâğıt karalamak/ayak bağının çözülmesi/sırtı kaşınmak/ayağını öpeyim/eli kulağında/ver elini/yüreğinin yağı erimek/şekerleme yapmak/yüzümü yerlere düşürdün.

Hatta kimi durumlarda mecaz yerine gerçek anlamın kullanılmasıyla de kalınmaz, bu gerçek anlama dayanılarak bir başka deyim de söylenir. Örneğin :

Hacivat — Karagöz artık gözümde düştün nafile.

Karagöz — (*Paçacı dükkânından düşer gibi deyiminden*) Vay, senin gözün paçacı damı mı?

Bu ters anlamalar çoğukez iki kişi konuşurken yapılır. Fakat değişik biçimleri de vardır. Örneğin iki kişi



Karagöz ve zenne.
(TSM)

konusurken üçüncü bir kişi onların sözlerini değiştirir, uydurur. Bu en çok ara muhaverelerinde görülür. Nitekim Çelebi ile Hacivat konuşurken, Karagöz dışarıdan, yandan, çoğu kez bu kişiler duymadan (*apart, aside*) seyircilerin işiteceği biçimde söyleşmelerine karışır. Kimikez Karagöz iki kişi arasında haberci gibi aracılık yapar, birinin sözünü ötekine değiştirerek götürür, örneğin, *Tahir ile Zühre*'de Zühre'nin babasının söylediklerini Zühre'nin annesine götürürken bunları güldürücü bir kılığa sokar, kimikez de bu aracılığı Hacivat yapar : *Büyük Evlenme* oyununda Karagöz ile görücüler arasında söz getirip götürür; burda da ters anlamaları gene Karagöz yapar. Kimi ters anlamalarda kişilerin durumu bilip bilmediklerinin de güldürücülükte payı vardır. Yanlış anlamaların bir çeşidi, eskilerin deyiimiyle "tecahül-i ârifane" ye, yani bilmezlikten gelmeye dayanır; çoğu kez Hacivat, kimikez de Karagöz ve öteki kişiler bu bilmezlenmeye başvururlar. Bunun tersi de olur : Kişi, bilmediğini, anlamadığını, bilir, anlar gibi görünür; örneğin bir muhaverede Hacivat edebiyat, dil bilgisi üzerine Karagöz'e yönelttiği sorulara Karagöz anlamadığı, bilmediği halde, "gördüm", "yaptım", "okudum" gibi cevaplar verdikten sonra, yine aynı konulara dönüldüğünde Karagöz'ün bunları anlayışının değişik anlamlarda olduğu anlaşılır. Bunun gibi, *Tımarhane* oyununda delilerin ipe-sapa gelmez sözlerini Karagöz sonuna kadar dinledikten sonra anlamış gibi her son cümleyi uygun bir cevapla, bir sözle geçirir. Gerek bilmezlenmede, gerek bilmezken bilir gibi konuşmalarda seyirci durum bildiği için bu güldürücülük onun üstünlük duygusuna dayanır.

Kimi ters anlam vermeler hareketlerin güldürücülüğüne de yol açabilir. Örneğin müzikte makamdan makama atlamaya verilen gezinme deyimini, aynı kelimenin doluşma anlamına alınmasıyla şöyle bir durum olur :

Hacivat — Elini kulağına koy da ağzınla gezin.

Karagöz — Onu öyle söylesene! (*Karagöz elini kulağına kor, yerde ağzı ile yüzükoyun gezer*).

Bunun gibi, kadınlar hamamında kadınlar kendi aralarına karışan erkek çocuğu biraz büyükçe bulurlarsa “Babanı da getirsene” derler. Bunu Karagöz’ün oğluna söylediklerinde, o da gider babasını getirir.

Bu karıştırmaların en güzeli, bir koşuğu, ölçü, uyak, biçim bakımından aslının tam bir yankısı olan fakat anlam bakımından tam zırva olan bir koşuk uydurmadır. Benzek (nazîre, *pastiche*), yansılama (*parodie*) yoluyla yapılan bu güldürme yöntemi iki koşuk arasında karşıtlığın kavranmasına dayanır. Tanzir, ayak söylemek, ayak uydurmak, ayak açmak Karagöz’de çok başvurulan bir yoldur; iyi bir kulak ve çeşitli koşuk biçimlerini bilmeyi gerektirir; Bir çok Karagöz faslında bunu buluyoruz. Örneğin :

Acem — Ahû zitu âmûkht behengâm-ı devîden
Rem kerden u istâden u vâpes nigerîden
Pervâne zimen, şem’ zimen, gül zîmen
âmûkht
Efrûhten u sûkhten u câme deriden

Karagöz — Ahû zer-i muşmula şalgam kemiden
Râvi ki rivâyet eder altın kemeriden
Pervane küned der kelebek suluca armut
Palto-i merâ ez ceket-i köhne deriden.

Mandıra oyununda Karagöz, Çelebi ile Zenne’nin birbirlerine sevgilerini belirtmek için söyledikleri mısralar bu yoldan güldürücü duruma sokar. *Bahçe* oyununda Acem’in dörtlüğünü, gene *Bahçe* oyununda oyuncu kızların şiirlerini, *Ferhad ile Şirin*’de Hacivat’ın söylediği şarkıyı, *Karagöz’ün Ağalığı* oyununda Acem’in dörtlüsünü, *Salıncak*’ta Hacivat’ın söylediği dörtlükleri, *Bursa’lı Leylâ*’da Ermeni’nin şiirini, *Tahir ile Zühre*’de Zühre’nin annesine söylenen beyitleri, Karagöz saçma, zırva bir söz yığını durumuna sokar. Fakat bunun en güzel örneklerini *Karagöz’ün Şairliği* oyununda, Karagöz’ün değişik şairlerle karşılaşmasında, vuruşmasında, deyiş oyununa çıkmasında buluyoruz. Burada Karagöz sanki gerçek bir şairler karşılaşmasına girmiş gibi Âşık Hasan,

Kayserili, Tiryaki, Beberuhi, Arap ile karşılaşır, mahlas beyitinde kendine gülünç adlar bulur ı Âşık Gelberî, Âşık Serseri gibi.

Kimi de daha uzun parçalarda kılıkklamaya (*amphigouri*) veya kılıklı zirvaya başvurulur. Burada aralarında hiç bir mantık bağı, hiç bir anlamlı bağlantı bulunmayan sözler sanki bir anlam taşıyormuşçasına birbiri ardına getirilir. Bunlarda beklenmezlik de buluruz : Çünkü kuruluşu bakımından dil kuralına uygun bu sözler bütünüyle anlamsız bir ses yığınıdır. Karagöz'de daha önce incelediğimiz tekerlemeler buraya girer. Bunun en güzel örneklerini *Tımarhane* oyununda önce çeşitli dillerden, daha sonra da aklını oynatan Karagöz'den işitiriz. [Ek. B] Bir başka örnek : Hacivat bir muhaverede Karagöz'ün edebiyat ve dil üzerine bilgisini yoklarken ona sorar :

Hacivat — Çengelköy aslında ne idi?

Karagöz — Çengelköy aslında Çingeneköy idi; çingeneler azdı, çeribaşı kızdı, bir çingar koptu, çergeler uçtu, obalılar kaçtı, eşyalar kuyuya düştü, çengellerle kuyudan çıkardılar, sonra todiler orada oturamadılar, çengel de orada kaldı, köy de Çengelköy oldu.¹

Kimikez de sözlerin yarısından anlam çıkarmakla birlikte, bunların yanına, ses uyumu ve tartımı bakımından birtakım uydurma sözler katılmıştır. Örneğin Hacivat kendini şöyle tanıtır :

Akdeniz'in hartası, Karadeniz'in martısı, lâkırdı kavafı, insan sarrafı, Bursa'lı Hacı Evhad namıyla meşhur-i âfâkım.

Gene kulağa ses yoluyla duaya benzer görünen sözlerin aslı uydurmadır. Örneğin, *Ortaklar* oyununda Ka-

1 Eskiden Arapça öğrenenlere bir sözcüğün kökünde yapılan değişikliği belletmek için i'lal denilen uygulamaya benzetmektedir. Daha önce de gördüğümüz tekerlemeler hep bu yolda yapılır.

ragöz'ü evlendirmek üzere gelen Hoca'nın okuduğu dua ve arkasından mahallelinin makamla amin dermişçesine Hay haaaaau! sesleri; bunun gibi, *Salıncak* oyununda ölen Yahudi için Haham'ın okuduğu uydurma dua, orada bulunan öteki Yahudilerin de bu duayı Ermenice "Buyurun!" veya "Efendim!" anlamına gelen Hamme! ile yankılamaları; *Canbazlar*'da ara muhaveresindeki büyüücü duası v.b. gibi.

Hareketlerin güldürücülüğünde olduğu gibi sözün güldürücülüğünde de yinelemenin (*tekrir*) ve tekrarın önemli yeri vardır. Yinelenen kelimeler veya deyişler kimikez kişilerin özelliklerinden çıkar. Nitekim Arap'ın aptallığı yüzünden durmadan Kim soyladı? Kima soyladı? Ne soyladı? diye sorması, Lâz'ın da karşısındakine nereli olduğunu sorarken bütün Karadeniz'deki yerlerin adlarını yineleyerek sorması gibi. Çoğu kez yineleme bir tartım, bir ölçü içinde olur. Lâz'ın çok çabuk söylemesi de yinelemenin güldürücülüğünü artırır. Kimi kişiler durmadan sözlerinin sonunda aynı sözcüğü tekrarlar : *Kırgınlar* oyununda Hacivat'ın aptal kardeşleri Demeli, Dediği gibi, Rasgele, Tavgati, Kütüpati her sözün sonunda bu kelimeleri yinelerler. Muhaverelerde de yineleme çoktur. Kimi özel muhavere biçimleri vardır, bunların kuruluşu yinelemeye dayanır; örneğin gel-geç muhaveresi denilen biçimde Hacivat gelir bir dize (mısra) söyler gider, Karagöz gelir bu dizeye ölçü ve uyak bakımından uygun fakat anlam bakımından güldürücü bir dize söyler gider. Böylece bütün muhavere bu gidip gelmelerin ve uyakların yinelenmesine dayanır :

Bir başka muhavere örneği de *hamhum şorolop* muhaveresidir. Burada da Karagöz Hacivat'ın her söylediğini ya hamhum ya da şorolop diye cevaplandırır. Kimikez de Karagöz bir şiirin, bir şarkının her dizesini tekrarlar;

Muhaverelerde yinelemenin güldürücülüğü yalnız sözün yinelenmesinden gelmez. Muhavere çoğu kez bir konu çevresinde toplanır, Hacivat musiki, edebiyat, canbazlık, bahçecilik, yemek adları üzerindeki bilgisini gös-

termek için bu konularla ilgili terimleri birbiri ardına sıralar; bu da yineleme izlenimi verir.

Güldürücü sözlerin kimisi de bilmece, yanıltmacalara dayanır. Kimi muhaverelerde Hacivat ile Karagöz birbirlerini güç duruma sokarlar. Örneğin Hacivat, Karagöz'le adlarını Baba Hekim - Uyuz Tazı, Mersin - Yumru Bok, Bodrum Hanı - Kardeş Kanı gibi takma adlarla değiştirerek oyun oynar, Karagöz hep yanılır. Bir başka muhaverede Hacivat birbiri ardına sonu hane ile biten kelimeleri bulma oyunu oynarken Karagöz bir türlü bulamaz. Yanıltmacalardan örneğin Hacivat Karagöz'e söylemesi güç olan Sen kapı gıcırtıcılardan mısın? Ben ne kapı gıcırtıcılardanım, ne de ocak kıvılcımlandırıcılardanım gibi yanıltmacalar söyledikçe Karagöz bunları söyleyemez.

Güldürücü sözler arasında övmeler, güzellemeler, kemleyici sözler, utançlamalar bulunur. İki eski sevgili olan Çelebi ile Zenne birbirlerine ilişmeleri, sataşmaları, dokundurmaları, *Cazular*'da olduğu gibi kemleyici sözler söylemeleri gibi. Güzellemeye başvurulduğu zaman, daha çok tersineleme ve abartma vardır. Batırma, yerme, boyama, ilenç gibi sözler de bu alana girer. Yahudi de Karagöz'e, Türkçe'yi bozuk konuşmasından yararlanarak, batırıcı sözler söyler, örneğin, Karagöz yerine Karauyuz der. Arap dilenci de sanki Karagöz için dua ediyormuş gibi yaparak şok yaşamayasın sen, merdimenden düşasın, farça farça olasin, başın dururken ayağına taş dokunmasın gibi ilenç sözlerini söylerken Karagöz de bunları dua gibi alıp Amin Hacı Baba! diye yanıtlar. Batırma ve ilençlerde, karşıdaki bunların kendisi için kötü olduklarını bilmediği için, güldürücülük artar. *Büyük Evlenme*'de kendisine görücü gelenlere Karagöz'ün kendisi için kemleyici sözler söylemesi de bu bakımdan güldürücüdür. Bu arada utançlama sözlerine de geniş yer verilir. Bunlar ya sözcük oyunlarında açıkça söylenir, ya da cinsellik ve cinsel sapıklıkla ilgili sözcüklere örtülü, kapalı yoldan anırtırma yapılır; örneğin, edilgin cinsel sapıklık için Karagöz İllet-i müzmine-i zemim der.

Sözün güldürücülüğünde dah pek çok olanaklar buluruz : Kakışma, sözcük kalabalığı, tersdeyi (*antiphrase*), kılıklama (*amphigouri*), çene yarışması, tersineleme (*ironie*), yerindesizlik (adem-i mutâbakat, *acyrologie*), abartma (mübalağa, *hyrperbole*) gibi. Bu sonuncusuna bir örnek görelim :

Matiz — Hadi söyle! Bak ben sayayım sen beğen, şöyle bir palada sağ koltuğunun altından çapraz olarak boynunla kelle-yi bir mi çıkarayım? Yoksa tepeni tamam ortasından tutturarak apış arandan çıkmak suretiyle bel kemiğini tamam ortasından mı ayırayım? Yoksa senin de haberin olmamak şartıyla tamam bel kemiğinin ortasını şakulleyip de sağdan sola tamam olmak üzere ikiye mi böleyim? Yoksa içine barut doldurup aşağıdan fitilleyip bir anda seni berhava mı edeyim? Hadi çabuk söyle, durma, beri gel, yağlığın var ise çıkar da yere ser.

Karagöz — Ne olacak yani, dilenecek miyiz?

Matiz — Yok ulan, kellen yere düşüp de toz toprak olup da kirlenmesin.

(2) Karagöz üzerine incelemeler yapanlar onun hep dar bir mahalle içine kapandığını sanmışlardır. Öyle ki, kimi yazarlar kolaylıkla Karagöz'ün bu mahalle çerçevesinden dışarı taşmadığını, din adamlarına, devlet büyüklerine dil uzatmaktan kaçındığını; devlet, hükûmet yetkisini konu yapmadığını kesin olarak belirtmişlerdir. Oysa Karagöz açık bir biçimdir. Her olaya, her amaca, her konuya kendini uyduran bir yöntemdir. Biçimin açıklığı, esnekliği her amaca, her konuya yatkın ve açıktır. Üstelik Karagöz'ün kendine göre bir dokunulmazlığı vardır. Din adamları bile fetvalarında Karagöz'ün İslâm ilkelerine değilse bile uygulamalarına aykırı düştüğünü bile bile, onu hoş görececek gerekçeler bulmuşlardır, ona

açıktan açığa bir dokunulmazlık alanı tanımışlardır. Bu dokunulmazlık içinde, hele onun havasını, mizacını tanıyanlar için din adamlarını, devlet ileri gelenlerini, siyasal konuları diline dolamamış olacağı pek düşünülemezdi. Fakat bunu gösterecek ipuçları bütün aramalara rağmen bulunamamıştı. Karagöz oyunları üzerine bilgimizin çoğu daha çok geçen yüzyılın sonlarından geliyor. Ancak, bu dönem, biliyoruz, II. Abdülhamit'in baskı yönetimine, her fikrin susturulduğu bir çağa raslar. Bundan öncesinde ise Türk kaynakları az bilgi verir, yabancı kaynaklar ise daha çok Karagöz'ün açık-saçıklığı, utanmasızlığı üzerinde dururlar. Evet, doğrudur; Karagöz'ün bir çok yanı olduğu gibi utanmaz bir yanı da vardı. Sımsıkı kapanık bir toplumda, baskının yarattığı kımıltısızlık içinde, bu yoldan bir kaçamak aranması; soluk verecek bir delik olarak buna başvurulmuş olması ancak Karagöz lehine yorumlanmalıdır. Yabancı tanıkların Türkçeyi ve Türkiye'deki toplumsal olayları iyi tanımayışları yüzünden, Karagöz'ün ancak bu yönüyle ilgilenmekle yetinmiş olmaları pek iyi anlaşılabilir bir durumdur. Bir de Karagözcülerin anılarından fıkralar duyarız : Büyüklerin önünde temsil veren Karagözcü bir dil sürçmesi ile orada hazır bulunan büyüğe saygısızlıkta bulununca, ya işin içinden ustalıkla sıyrılır, ya da büyüğün hışmına uğrar.² Fakat istenmeden, bir dil sürçmesi sonunda olan bu durum bizi burada ilgilendirmiyor.

Ararken, sonunda Karagözün devlet büyüklerini ve devlet işlerini hayal perdesine getirdiğini, Karagöz'ün siyasal taşlama da yaptığını gösteren en önemli kanıtı buldum.³ Yazar 1820 ile 1870 yılları arasında Türkiye'de bulunmuş, kitabının her yaprağında Türkiye'deki siyasal gelişmeleri yakından izlemiş, devlet büyüklerini ya-

2 III. Selim çağının Karagözcülerinden Kasımpaşalı Hafız'ın padişaha Karagöz oynatırken böyle bir dil sürçmesi sonunda işin içinden nasıl sıyrıldığı için bkz. Ali Rıza "İstanbul eğlenceleri...", *Peyam-ı Sabah* (1922) no. 12, sayı 894.

3 Wanda, *Souvenir Anecdotes sur la Turquie (1820-1870)*, Paris 1884, ss. 271-278.

kından tanımış olduğunu öğrendiğimiz bir tanıktır. Kitabında Karagöz'e ayırdığı bölümde de gene bu siyasal görüş önemlidir. Ayrıca, birden çok örnekle bu tanığın verdiği bilgi oldukça inandırıcı görünüyor. Yazar, Karagöz oyununu daha başta şöyle tanıtıyor : Bu taşlama hep devlet ileri gelenlerine, onların tutumlarına, göreneklerine, davranışlarına yöneltilmiştir. Sultan bile onun garazlı, yaralayıcı, keskin dilinden kurtulamamıştır. Yazar, önce siyasal bir olayı anlatıyor. Sultan II. Mahmut devrimlerinin ilk yıllarında Gürcü Mehmet Reşit Paşa'nın⁴ hem vezir hem serasker olduğunu, asker yaradılışını, herkesi titrettiğini, Çumla'yı 1827 ve 1828'de savunduğunu, Konya'da İbrahim Paşa komutasındaki Mısır ordusunu yanındaki Nekrosof (veya İhnat) Kazaklariyle karşıladığını belirtiyor. Bu Kazaklar Paşa için kılıcı ve atıyla en gerekli bir üçlü kuvvetmiş. Paşa, atların ürküp kaçması ile üç kazak ile bir başına kalmış. Çarpışmada iki kazak ölür, üçüncü kazak ile Paşa düşmana tutsak olur, yemek yemeden sekiz gün düşmana direnirler. Sonunda Paşa ölürken kılıcını sultana götürmesi için Kazak Ivan Mazanow'a veriyor. O da görevi yerine getiriyor. Bu olaydan bir yıl önce Karagöz, Paşa'yı bir temsilinde canlandırmış. Paşa bir halı üzerine bağdaş kurmuş, uzun çubuğunu içmektedir. Bir çok kimseler gelip kendisine bilgi veriyorlarmış. Biri İngiliz Kraliçesinin taç giydiğini, bir başkası Amerikalıların ticaret antlaşmasının koşullarını yerine getirmediğini, bir başkası Avusturya İmparatorunun Bosna, Sırbistan ve Bulgaristan'ı topraklarına kattığını söylüyormuş. Paşa her raporun sonunda atının, kılıcının ve Kazaklarının getirilmesini buyuruyormuş. Temsili seyreden Paşanın bu öyle hoşuna gitmiş ki kendisi gidip Karagözcüyü görmüş, onu bol keseden sevindirmiş ve şöyle demiş :

“İşte gerçekten tek değeri olan bir cevap. At sırtında ve elde kılıç olunca her zorluğu karşılayabiliriz. İmparatorluğumuz güçlü kuvvetli

4 Tarih, Gürcü Mehmet Paşa'nın Rus'larla savaşını, düşüncesizliğini ve gözüpekliğini doğrulamaktadır (ölümü 1936).

olur, zaferimizi bütün dünyaya kabul ettirebiliriz. Attan inip arabaya binersek gâvurlar boynumuza ipi geçirir, kılıçlarımızdan vazgeçersek her şey bizim için biter.”

Yazar, Karagöz'ün her zaman devlet ileri gelenlerinden böyle iyi şeyler işitmediğini belirttikten sonra, gördüğü bir başka temsili anlatıyor : İyi görünüşlü genç bir adam Karagöz'e ne meslek seçmesi gerektiği üzerine akıl danışıyor. Karagöz biraz düşündükten sonra gülüyor ve donanmaya girmesini, fakat herhalde amiral olmasını, çünkü hiçbirşey bilmediğini amiral olmak için de bunun yeteceğini söylüyor. Biraz sonra genç adam amiral kılığında görünüyor, yeni mesleğinde olup bitenleri anlatıyor :

Gemime binmiş yol alıyordum (bunu beş dakika tekrarlıyor) ; Dolmabahçe'de Sultanın sarayı önünde demir attım. Ordan ayrıldım, gene yol aldım, böyle gide gide alıştım ve İngiliz'ler gibi bir deniz kurdu oldum. Üç güverteli, amiral sancağı çekilmiş Mahmudiye'de bir çok fare vardı, bunlar önce yiyecekleri yiyip bitirdiler, sonra geminin demir ve tahtalarını kemirdiler. Gemi batacakken on iki İngiliz köpeği getirdim, bunlar düşmanı yokettiler, gemi adamlarını açlıktan, gemiyi de batmaktan kurtardım. Sultan benim bu zaferle sonuçlanan davranışımı duydu ve kız kardeşini bana verdi.

Bu sultan'ın damadı Lâz Mehmet Ali Paşa'nın olmuş hikâyesidir.⁵ Yazar, Karagöz'ün bu işten pek de kazançlı çıkmış olacağını sanmadığını belirtiyor... Gene yazarın gördüğü bir başka temsilde, Topal Hüsrev Paşa'nın⁶

5 Rize'nin Hemiş ilçesinde doğan Mehmet Ali Paşa (1813-1868), Abdülmecit'in kız kardeşi Âdile sultanla evlenmiş, birçok kez kaptanıderyalık ve seraskerlik etmiştir. Kaptanıderya iken, büyük havuz, Halıç fabrikası ve yeni tezgâhlar yaptırtmıştır.

6 Koca Hüsrev Paşa'ya "Koca" denmesi yüz yaşına yakın yaşamış olmasındandır. Cinsel sapıklığı üzerine kesin bilgimiz ol-

cinsel sapıklığı, oğlanlara düşkünlüğü utanmasız bir biçimde ele alınmış. Temsilde Sultan Mahmut göklere çıkarılıyormuş. Hüsrev Paşa kötülükler beyinlerinden aşağı inip kanla dışarı çıksın diye gençlerin tabanlarına otuzar sopa vurdurtur ve bu sırada Aaaaa! diye sesler çıkarırmış... Abdülaziz'in ilk yıllarında ilk hükûmet denemeleri, kent içinde dolaşmaları, eski emekli devlet adamları yerine Ziya Beyi, Muhtar Beyi tutması günün konularıymış. Karagöz, yaşlı devlet adamlarını, bu arada Kıbrıslı Mehmet Paşa'yı acımasız bir biçimde alaya alıyormuş. Bu sonuncusu, kollarını bir yel değirmeni gibi oynatarak sesinin olanca gücüyle, hırsızları ve nasıl ceplerini doldurduklarını bildiğini söylüyormuş. Bu ara yaşlı bir imam, Paşa'nın karısını, bacanağını, damadını onun önüne getirmiş, hepsinin cepleri tıka basa altın, gümüş, kâğıt para doluymuş.⁷ Bu taşlama aşırı gelmiş, Karagöz oynatma izni kaldırılmış, perdeye devlet ileri gelenlerinin ve büyüklerin çıkarılması ağır cezalara bağlanmış. Yazar bundan sonra Karagöz'ün ilginçliği, anlamı olmayan, kaba ve bayağı bir güldürmece durumuna düştüğünü belirtiyor.

Şimdi bu görüşü pekiştirmek için başka kanıtları inceleyelim. Gösterilen kanıtların siyasal taşlamanın yasak edildiği Abdülâziz çağından önce olması ve yabancı tanıkların anlatılarına dayanması bu görüşü doğrulamaktadır. Bize geçmeden önce, iki yabancı incelemecinin kitabında Karagöz'ün siyasal yönü olduğunu gösteren bir iki örnek vermek yerinde olur : Profesör Jacob XVIII. yüzyılda Halep tarihi üzerine bir kitap yazmış olan Alexander Russel'i kaynak gösteriyor.⁸ 1768'de Rusya

mamakla birlikte, çocuğu olmadığı, birçok köleyi evlâd edindiği bilinmektedir (ölümü 1854).

7 Kıbrıslı Mehmet Paşa (1813-1865) üzerine Karagöz'ün bu yargısı haksız olsa gerek. Tersine, kendisinin çok dürüst bir insan olduğu, ölümünden sonra bir yalısından başka malı kalmamış olduğu bilinmektedir.

8 Alexander Russel, *The Natural History of Aleppo*, (*Naturgeschichte von Aleppo*'dan çeviri: Gmelin), I, Göttingen 1797, s. 198; bkz. Jacob, *Geschichte...*, s. 122.

ile savaşın başında gözden düşen Halep'deki Yeniçerileri Karagöz'ün alaya alması üzerine, halkın büyük alkışla desteklediğı bu davranışı hükümet yasaklıyor.

Siyasal taşlamaya bir kanıtı da Karagöz'ün çıkışı üzerine Trablus'ta halk arasındaki bir söylentide buluruz : Uzun zaman önce İstanbul'da bir adam yaşıyordu : Paşaların ve öbür büyüklerin kötü, bozuk yönetimini gördükçe üzülmüdü. Buna bir çözüm düşünüp aradı. Padişahın karşısına çıkıp gözlediğı olayları ona doğrudan doğruya kendisinin bildirmesinin yolu kapalı olduğı için bir gölge oyunu kurmaya karar verdi. Padişahın bu yeni buluş üzerine bilgi edinerek gösterilere geleceğini umuyordu. Bu umudu boşa çıkmadı. Padişah açık-saçık hikâyeleriyle halk, eğlendiren ve alkışlar toplayan Karakus oyunu üzerine bilgi alır almaz, tiyatroya geldi. Tabii o gece Karakus açık saçık hikâyelerden çok başka şeyler anlattı. Padişah, vezir ve valilerin yolsuzluklarını öğrendi; bunların birçoğunun işine son verdi, onları cezalandırdı. Karakus'un bulucusu ise vezir oldu. Bu yeni işiyle temsilleri artık bir arada yürütemezdi. Fakat bu temsiller halkın öylesine hoşuna gitmişti ki, başkaları onun yerine geçti ve oyun gitgide Türk'lerin yönetiminde bulunmuş ve bulunmakta olan bütün ülkelere yayıldı.⁹

Yine İstanbul'a dönelim. Karagöz'ün siyasal bir taşlama olduğunu, bir yabancı tanık da bunu şu satırlarla doğrulamaktadır :

Saltçı ve tümelci bir yönetim altındaki bir ülkede Karagöz sınırsız özgürlüğün temsilcisidir; bu, sansür tanımaz bir vodvilci, inancasız, yasak tanımaz, söz dinlemez bir gazetedir. Kişiliğı kutsal ve eylemine dokunulmaz. Sultandan gayrı İmparatorlukta kimse yoktur ki bu taşlamalı davranışlardan kurtulabilsin : Başvezirî yargılar, onu suçlu kılıp Yedikule zindanına kapatır, yabancı elçileri tedirgin eder, Karadeniz'in amirallerine veya Kırım'ın generallerine dil

9 M. Quedenfeldt, "Das Türkische Schattenspiele im Magrib", *Ausland* 63 (1890).

uzatır. Halk ise ona alkış tutar, hükûmet onu hoşgörüyle karşılar.¹⁰

Çeşitli yabancı tanıklar Karagöz'ün siyasal yönüne dokunuyorlar. Bir tanık,¹¹ Karagöz'ün hoşnutsuz kişilerin sözcüsü olduğu için yasaklandığını, kimi yerlerde sınırlı olarak oynatıldığını söylüyor. Bir başkası¹², Karagöz'de söyleşmelerin yer yer mizahlı, nükteli, yer yer fitneci, ortalığı karıştırıcı olduğunu, Sultana, vezirlere bile sataştığını belirtiyor. Daha sonraki yıllardan bir yabancı tanık ise¹³ bu konu üzerinde uzunboylu duruyor. Karagöz'ün sansürü hiçe saydığını, sınırsız bir özgürlüğe sahip olduğunu; öyle ki, Avrupa ülkelerindeki gazetelerin bu denli saldırgan olmadığını, Amerika, İngiltere, Fransa gibi ülkelerin bile siyasal sataşmalar bakımından daha sınırlı olduklarını, buna karşın Karagöz'ün mutlakiyetle yönetilen Türkiye'de denetsiz, başıboş bir günlük gazeteye benzediğini, üstelik yazılı olmayıp sözlü olduğu için daha da ürkütücü olduğunu, kutsal tanıdığı Sultan Abdülmecit dışında herkese saldırdığını belirttikten sonra 1854 yılının Ağustosunda Karagöz'ün İngiliz ve Fransız Amirallerine göz açtırmayan iğnelemelerle onların işi ağırdan alışlarını eleştirdiğini, amirallerin manevralarını doğru bulmayarak öfkeyle onlara gemilerini daha iyi çalıştırmalarını öğütlediğini söylüyor. Gene bu tanığa göre, Sadrazam da perdeye çıkarılıyor, bu yüksek devlet adamı sanki bir 'gâvur' muşçasına yargılanıyor, kendini bu yargıç karşısında iyi savunmayan Sadrazam Yedikule zindanlarını boyluyor. Tanık, Karagöz'ün bir Boccacio, bir Rabelais, bir Petrone, bir Marfario ve Arlequin karışımı olduğuna değindikten sonra, başka yerde olsa Karagöz'ün bu söylediklerinin bir tek satırını yazanın ya tutuklanacağı, ya da sürüle-

10 Louis Enault, *Constantinople et la Turquie*, Paris 1855, s. 367.

11 Michaud et Poujoulat, *Correspondance d'Orient*, Paris 1834, II, s. 197.

12 Adolphus Slade, *Records of Travels in Turkey, Greece... in 1829*, London 1833.

13 [Joseph Plerre Agnes] Méry, *Constantinople et la Mer Noire*, Paris 1855, s. 358.

ceğini oysa Karagöz'e birşeycikler olmadığını söylüyor. Gene aynı yıl bir başka yabancı tanık ¹⁴ Karagöz'ün taşlamasını yönelttiği ister paşa, ulemâ, derviş, ister bankacı, tacir v.b. olsun kimseyi esirgemediğini, her sınıftan, her uğraştan kişiyi perdeden geçirdiğini, her birini kendine özgü çizgilerle vurguladığını belirttikten sonra, kimliğini gizleyip bu gösterilere gelen vezirin bile burarlarda kimikez çok sert gerçekleri işitmek zorunda kaldığını söylüyor. Türkiye'ye bu saydığım gezginlerden daha sonra gelen Gérard de Nerval ¹⁵ de Karagöz'ün halkın sözcüsü olarak ikincil yetki sahiplerinin işlerini eleştirdiğini, bunun yaparken kazığa, satıra ve ipe meydan okuduğunu bildiriyor.

Gerek Karagöz'de, gerek Ortaoyunu'nda bu siyasal taşlama Abdülâziz çağında sona ermiş oluyor. Ancak Karagöz ve Ortaoyunu bu çok önemli özelliğini siyasal mizah dergileriyle gazetelerinde sürdürmeye başladı. Ortaoyunu'yla ilgili adları taşıyan mizah dergileri konumuz dışında kalıyor, burada adları Karagöz'le ilgili siyasal dergileri görelim.

Bunların başında Teodor Kasab'ın çıkardığı *Hayal* gelir. Bu derginin sahibi Teodor Kasab bir yandan Ortaoyunu ve Karagöz'ü savunduğu gibi, çıkardığı dergideki yazıları da çoklukla Karagöz ile Hacıvat'ın söyleşmeleri biçimindeydi. Bu derginin Fransızcası *Polichinelle*, Rumcası *Momos*, yani gene Karagöz'le ilgili başlıklar taşıyordu. Dergi epey uzun ömürlü olmuş, 18 Ekim 1289'dan 18 Haziran 1293'e kadar 368 sayı çıkabilmiş ve Karagöz'ün yasak edilen taşlama yönünü dergide sürdürmüştür. 1908'den sonra M. Rauf ile Ebu-Süreyya Sami bunu *Hayal-i Cedid* adıyla canlandırmışlardır. Bunu *Musavver Hayal* izlemiş, ayrıca gene adında "hayal" sözcüğü bulunan *Fikr-i Hayal* ve Kahire'de yayınlanan *Hayal-el-Zill* bu arada sayılabilir. En uzun ömürlü olan ve bugün de çıkmakta olan *Karagöz* adlı mizah gazetesi 28

14 Ublcini, *La Turquie Actuelle*, Paris 1855, ss. 317-318.

15 Gérard de Nerval, *Voyages en Orient*, II, Paris 1861, s. 201.

Temmuz 1324'te yayına başlamıştır, başlığında Karagöz ve Hacivat'ın resimleri vardır. Kahire'de *El-Hilâl* gazetesinin eki olarak çıkan mizah gazetesi *Karakuz* adını taşımaktadır. Meşrutiyet'in ilânından sonra Tahir Bey'in çıkardığı ve ilk sayısı 29 Ağustos 1325'te yayınlanan ve daha sonra 1931'de yeniden çıkan bir başka mizah dergisi de *Hacivat* adını taşıyor. Buna bir de *Beberuhi*'yi katabiliriz. Bu adları taşıyan dergilerin dışında kalan mizah dergileri de gerek yazılarında, gerek karikatürlerinde Karagöz'e geniş ölçüde yer veriyorlardı. *Karagöz'ün Salnamesi* adlı yıllık da yılın olaylarını ve gelişmesini Karagöz ve Hacivat'ın resimleriyle belirtiyorlardı. Ayrıca, *Karagöz Kütüphanesi* adlı yayın dizisi öykü biçiminde kitaplar yayınlıyordu.¹⁶ Çeşitli mizah dergileri çeşitli kişiler yaratarak bunları Karagöz'ün ve Hacivat'ın söyleşmelerine benzer biçimde konuşturuyorlardı. Bu, Türk halkının Karagöz'ü çok sevdiğine kanıttır. Karagöz'ün en güçlü aracı olan taşlama ve iğneleme gücü elinden alınınca bu yanını başka yollardan sürdürmüştür. Halk, Karagöz'ün kişiliğinde kendisine bir sözcü bulmuş oluyordu. Karagöz halk atasözü ve deyimlerinde bile yerleşmişti. Bir incelemeci, çeşitli halk atasözleri ve deyimleri kaynaklarında şunları bulmuştur : “Karagöz'ün düğünü”, “Karagöz perdede ağa olur”, “Karagöz'ün atı gibi yerinde depünür”, “Karagöz perdeden düşer gibi

16 Örneğin bkz. Sami, *Karagöz baskısında* (İstanbul, t.y.), A; Sami, *Karagöz Beyoğlu'nda* (İstanbul, Asır Matbaası, t.y.); *Karagöz Mutbaktı* (İstanbul, 1329); A. Sami, *Abdülhamit ile Karagöz* (Abdülhamit'e Karagöz'ün nasihatı, mazideki kötü davranışları üzerine dikkatini çekmesi v.b.); *Karagöz Donanmada* [Yeni Osmanlı Matbaa ve Kütüphanesi, t.y.]; S.F., *Karagöz neler görmüş, Üsküdar'da*, İstanbul 1330; A. Sami, *Karagöz Londra'da* (Osmanlı Matbaa ve Kütüphanesi, t.y.); A. Sami, *Karagöz'ün Zıfıf Odası*, (İstanbul) 1328. Yeni harflerle bu türlü söyleşmeli Karagöz öyküleri içinde şunlar vardır : Ahmet Süleyman, *Karagöz'ün Açıkgözlüğü*; *Karagöz'ün Evlenmesi*, *Karagöz'ün İçgüveyliği*, *Karagöz'ün evden kovulması*, *Karagöz'ün Florya Seyahati*, *Karagöz'ün Kâğıthane Alemi*, Kitaphane-i Umumi, İstanbul 1931.

düştü”, “Karagöz’ün dediği gibi, sen dâ’n’a bak.”¹⁷ “Bu iş Karagöz oynatmaya benzemez”, “Mevzusuz Karagöz oynatılır mı?”, “Karagöz ben de olursam sana acırım, perdeye davulsuz, zurnasız çıkacaksın”, “Bu âlem ki tiyatro gibi hayalhane hükmündedir” ve bir atasözü gibi kullanılan “perde kurdum, şem’a yaktım, gösterem zıll-i hayal”. Ayrıca Karagöz fıkraları vardır.¹⁸

Siyasal taşlamanın yanı sıra, Karagöz’ün ikinci özgürlüğünün de, onun açık-saçıklığı olduğunu başta belirtmiştim. Yerli kaynaklar bu konuda susmuştur; yalnız bu konuda değil, genellikle Karagöz üzerine yerli kaynaklarda pek az bilgi vardır; bir iki yerde Karagöz’ün veya bir iki Karagöz oynatıcısının adından başka bilgiye raslanmaz. Buna karşın, Türkiye’ye gelmiş pek çok yabancı, gördükleri Karagöz’ün açık-saçık bir oyun olduğu üzerinde durmuşlardır. Thevenot,¹⁹ G.A. Olivier,²⁰ Karagöz’ün perdeye erkeklik aygıtı ile çıktığını söyleyen Sevin,²¹ Gerard de Nerval²², Karagöz’de Türk’ler için ölüm tohumu olacak kertede açık-saçıklık gören Rolland²³, Theophile Gauthier,²⁴ Edmond de Amicis²⁵ gibi. Bunlara başkalarını da katabiliriz.²⁶ Bir tanık, Karagöz’de hiç sansür olmadığına, *phallus*’lu Karagöz’ü nasıl olup da çocuklarla kadınların seyrettiğine şaşıyor.²⁷ Hele Kara-

17 Şiirin anlamına bakma, biçimine, kaflıyesine, son hecesine bak anlamına, bkz. Menzel, *a.g.e.*, s. 55.

18 Örneğin bkz. Burhan Cahit, *Karagöz’ün Fıkraları*, İstanbul Hacıvt Matbaası 1926; Tilgen, *Karagöz, Tarihçe - Fasıllar Fıkralar*, İstanbul 1953.

19 *a.g.e.*, s. 67.

20 *a.g.e.*, s. 139.

21 *a.g.e.*, s. 8.

22 *a.g.e.*, s. 200.

23 Charles Rolland, *La Turquie Contemporaine*, Paris 1854, ss. 144-148.

24 Théophile Gauthier, *Constantinople*, Paris 1856, s. 173.

25 Edmond de Amicis, *Constantinople*, Paris 1885, s. 133.

26 Charles White, *Three years in Constantinople or Domestic Manners of the Turks in 1844*, London 1845, I, s. 121.

27 Lemerrier de Neuville, *a.g.e.*, s. 70; Hermann Vambéry, *Sittenbilder aus dem Morgenlande*, Berlin 1876, s. 34; Ivan de

göz'ü uzun uzun anlatan bir başka yabancı, gördüğü açık-saçık bir Karagöz gösterisinde, oraya iki kız çocuğu ile gelmiş yaşlı bir Türk'e, böyle utanmasız sahneleri niye çocuklara seyrettirdiğini soruyor ve şu cevabı alıyor : "Öğrensinler; ergeç bunları tanıyacaklar; onları bilgisizlik içinde bırakmaktansa öğretmen için iyidir."²⁸ Beyazıt'ta 1894'te gördüğü bir Karagöz temsilini bütün ayrıntılarıyla uzun uzun anlatmış olan bir İngiliz gezgini de, perdeye bir Türk kadını ile bir yabancı kadın geldiğini, Çelebi olacak başı fesli birisiyle kırıştırırlarken bayanın kocasının gelmesi üzerine, sevgili ile kocanın dövüş-tüklerini; bunun sonunda sevgili ile iki bayan tam anlaşmışken Karagöz ile Hacivat'ın sevgiliyi oradan uzaklaştırıp bayanlarla -Latince bile yazmaktan çekineceği- bir sahneyi oynadıklarını yazıyor.²⁹ Gitgide buna sınırlamalar konduğunu, polisin Karagöz'e çeki-düzen vermiş olmasına rağmen gene de açık-saçık kaldığını bir başka yabancı tanık belirtiyor.³⁰ Bu açık saçıklığın sözünü etmeyenlere de raslanır; örneğin, Du Loire³¹ susmaktadır. Karagöz üzerine bilgi vermesine, ayrıca *phallus*'lu bir Karagöz resmi de koymuş olmasına rağmen çok sayıda ve tam namuslu diye nitelendirdiği Karagöz oyunları da bulunduğunu söylerler.³² Kunos geçen yüzyılda yayınladığı Karagöz üzerine bir incelemede Ahmet Vefik Paşanın ağzından paşanın gençliğindeki Karagöz oyunlarının tam anlamıyla ahlâka uygun bulunduğunu; ancak, daha sonra utanmasız ve açık-saçık bir nitelik aldığını belirtiyor.³³ Bir başka yabancı tanık, Kuzey Afrika'daki Karaguz'da belirli bir ahlâk eğilimi buluyor.

Woestyne, *Viyage au pays des Bachi-Bouzoucks*, Paris 1876, s. 308.

28 Wanda, *a.g.e.*, ss. 277-278.

29 Davey, I. s. 348.

30 Odysseus, *Turkey in Europe*, London 1900, s. 114; ayrıca Aficun Efendi, *Paradoxes sur la Turquie*, Paris 1908, ss. 179-180.

31 *a.g.e.*

32 v. Luschan, II, s. 143.

33 Kunos, "Über türkische Schattenspiele", *Ungarische Revue*, 1887, s. 426.

Onun alt toplumsal sınıfların bozulmamış namusunu temsil eden bir sözcü olduğunu, vicdanla uzlaşma tanımadığını ve bu vicdanın da Karagöz'ü seyreden halkın en namuslu kesiminin vicdanı olduğunu, halkın gözünde doğru olmayanın Karagöz'ün gözünde de olmayacağını, bu dar görüşlü ve tek yanlı dinsel bir ön-yargı olsa bile doğru olmayacağını belirtiyor.³⁴ Bizim incelemeciler Karagöz'ün açık-saçıklığında çok titizdirler; Karagöz'de açıklık-saçıklık olamayacağını, bunun yalnız pazar yerlerindeki köşebaşı Karagöz'cülerini seyretmiş yabancı gezginlerin anlamadan, bilmeden vardıkları uydurma yargılar olduğunu söyleyerek Karagöz'e toz kondurmak istemezler. Aynı incelemeciler Karagöz'ün gerçek anlamının felsefî ve tasavvufî olup onda böyle açıklıklar saçıklıklar bulunamayacağını ileri sürerler. Ancak, bu yolda hiç bir kanıt gösteremezler. Tasavvuf anlamı, perde gazelleri dışında Karagöz'ün hiç bir oyununda görülmez. Bu da, bir çeşit, Karagöz'ü koruyan, ona dokunulmazlık sağlayan ufak bir giriştir. Karagöz oyunlarının konuları, sözleri incelenirse, mahalle baskınına, zamparalık olaylarına, çift kadınla evlenmeye, sevice kadınlara, çeşitli sapıklıklara raslanır. Öyle ki, elimizde en düzgün ve tam olan Karagözün metinleri Ritter'in topladığı Nazif Bey'in metinleridir. Nazif Bey saraydan bir Karagöz'cü olmasına rağmen bu metinlerin konuları, kullanılan sözler ve davranışlar sürekli olarak bu açık-saçıklığa kanıttır. Hiç bir faslın içinde şimdiye kadar tasavvuf ile ilgili bir konuya raslanmamıştır. Perde gazelleri oyunun kendisinden bağımsız olup burada oyunun öğrenek değeri ve tasavvuf anlamı belli bir fasıl için değil fakat oyunun genellikle kendisi içindir. Nitekim eskiden Arap ve Fars şair ve düşünürleri yazılarında kukla ve gölge oyununun bu öğrenek yanı ve sembolik anlamı üzerinde durmuşlar ve belki onlar da Yunan ve Roma yazarlarının ve düşünürlerinin bu türlü benzetiş ve anıştırmalarından

34 H. von Maltzan, *Reise in den Regentschaften Tunis und Tripolis*, I, Leipzig 1870, s. 237.

yararlanmışlardır.³⁵ Karagöz'ün ciddiyeti üzerinde ti-
tizlenen ve onu bir halk tiyatrosu gibi görmek istemeyen
incelemecilerimiz aynı gerçeklerle *phallus*'un (erkeklik
aygıtı) Karagöz'ün ayrılmaz bir ögesi olduğunu da ka-
bule yanaşmazlar. Oysa *Mimus*, Ortaçağ güldürüleri,
Aristophanes'in komedyalari, *commedia dell'arte* başta
olmak üzere *phallus* bolluk törenlerinin bir kalıntısı ola-
rak³⁶ halk tiyatrolarının en ayrılmaz bir özelliğidir. Böy-
le olunca gene bir halk tiyatrosu olan Karagöz bundan
niye yoksun kalsın? Üstelik *phallus* ciddiyetten uzak bir
öge de sayılmaz, dinsel yanı ağır basan Cava gölge oyu-
nunda da *phallus* buluruz.

Bu arada, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinde Karagöz
ile ilintili bölümde bir yerin şimdiye dek yanlış okun-
muş olduğuna, doğrusunun Beşir Ağa kitaplığındaki
yazmaya dayanarak şöyle okunması gerektiğine ilgi çe-
kmiştir : ... Ve civan Nigâr hamama girüb Gazi Boşnak
hamamda civan Nigâr-ı basub Karagöz'ü kîrinden uryan
bağlayub hamamdan çıkarması...³⁷ Burada kîr erkeklik
aygıtıdır. Nitekim şair Kâni'nin bir dizesi de şöyledir :

Karagöz kîri gibi kalkar kendin gösterir³⁸

Karagöz'ün bir oyununda Karagöz'ün bir eğlence
evine saldırmasına karşın bir köpek onun erkeklik aygı-
tını koparır.³⁹ Bir incelemesi, Petronius'un bir *mimus*

35 Bunlar için bkz. H. Reich, *Der Mimus ein litterar-ent-
wicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin 1903, I 1, ss. 616-
693.

36 Waldemar Liungman, "Einige worte über das Kukerispiel in
Hagios Georgios und zwei damit zusammenhangende
namenserien", *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, 1-3
(1939), ss. 21-28; And, *Dionisos*...

37 Buna Cevdet Kudret ilgili: çekmiştir. Bkz. Cevdet Kudret,
Karagöz, I, Ankara 1968, s. 40, n. 72; H. Ritter, *Karagöz*,
III, Wiesbaden 1953, ss. 416-417.

38 *a.g.yzm.* v. 37; bkz. Ciyavuşgil, *a.g.e.*, s. 82.

39 Rolland, *a.g.e.*, ss. 144-148; Champfleury, *Le musée secret de
la caricature*, Paris 1888, s. 43.

40 Reich, *a.g.e.*, s. 558 n. 1 ve s. 637.

oyununda bu sahneye benzer bir sahnenin bulunduğunu söylüyor.⁴⁰ İbni Danyal'ın El-Muteyyem adlı oyununda da *phallus* bulduğumuz gibi gene İbni Danyal'ın oyununun kahramanı Visâl'in adı "Emîr Debbûs" dur; debbûs, Arapça topuz, sopa anlamına geldiği gibi Tunus'ta gölge oyununu sopayla oynatana da "Ebu Debbûs" denilir; Ancak, oyunlarda debbûs, *phallus* yerine kullanılmıştır.⁴¹ *Toramanlı Karagöz* veya *Zekerli Karagöz* denilen böyle *phallus*'lu Karagöz oyunlarının çok oynandığını bildiğimiz gibi⁴² sevicilik gibisinden türlü cinsel sapıklıklara değinen oyunlar da vardır. Kaldı ki bir çok Karagöz görüntüleri koleksiyonlarında bu türlü *phallus*'lu Karagözler bulunmaktadır.⁴³ Özellikle *Kanlı Nigâr* ve *Tımarhane* adlı oyunlarda çıplaklıkların ve delilerin erkeklik aygıtları boyunlarına bağlı ve büyük gösteriliyordu.⁴⁴

Geçen yüzyılda, Karagöz'ün siyasal taşlama ve açık-saçıklığına karşı devlet ileri gelenlerinin tepki göstermesi, bir yandan da Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesi dolayısıyla, Karagöz'ü sınırlayan bir tutumun gitgide geliştiğini görüyoruz. Basında da Ortaoyunu için olgu gibi, belirli bir tepki belirmişti; aydınlar Ortaoyunu'na olduğu kadar Karagöz'e de karşı çıkıyorlardı Namık Kemal bunlaar sû-i edeb talimhâneleri veya sû-i ahlâk mektebi ve bunca rezâletler diyor, bunlar yerine tiyatroya yönelmeyi salık veriyordu.⁴⁵

41 Landau, *a.g.e.*, s. 21 n. 62.

42 Hüseyin Rahmi Gürpınar 1913 yılındaki bir kitabında kırk, elli yıl önce Karagöz'ün perdeye çıplak ve erkeklik aygıtıyla çıktığını söylüyor. Bkz. Hüseyin Rahmi, *Şekavet-i Edebiye*, İstanbul 1329, s. 88.

43 Şu resimlere bkz. And, *Karagöz*, ss. 68-69, renkli IX/No. 59.

44 Bu konuda bilgi için bkz. Cevat Rüştü, "Hayal oyunundaki tipler nereden alındı?" *Hâkimiyet-i Milliye*, I (10 Mart 1928) II (4 Mart 1928).

45 *Şark*, no. 1; *Basiret*, 1290, no. 1070; *Hayal*, no. 112, 19 Ekim 1290.

XI. OSMANLI İMPARATORLUĞUNDA GÖLGE OYUNU

Türk Karagözü gelişimini tamamladıktan sonra, yalnız Türkiye'de değil fakat Balkanlarda ve Arap ülkelerini de etkileyerek bütün İmparatorluk içinde yayıldı, bu arada çıkış ülkesi olan Mısır'ı da etkiledi. Özellikle İmparatorluk içinde Karagöz bundan önce belirttiğimiz gibi daha çok siyasal, toplumsal taşlama ve açık-saçıklık gibi belirgin nitelikleriyle yayıldı. Nitekim daha önce gördüğümüz gibi Karagöz'ün siyasal taşlama yönünü belirleyen bir söylence de Trablus kökenlidir.¹

Bu siyasal yönü daha çok yabancı işgalde olan sömürü ülkelerde bir direnme ve savaş aracı ulusal bilinci uyarmak için kullanılmıştır. İlginç olanı Türk Karagöz'ünü en geç benimseyen Yunanistan da aşağıda görüleceği gibi onu Türkiye'ye karşı kullanmıştır. Karagöz'ün bu türlü siyasal bir araç olduğunu bir iki örnekle göstereyim. Dr. Jacob XVIII. yüzyılda Halep tarihi üzerine bir kitap yazmış olan Aleksander Russell'i kaynak olarak gösteriyor.² 1768'de Rusya ile savaşın başında gözden düşen Halep'teki Yeniçeri, Karagöz'ün alaya alması üzerine, halkın büyük alkışla desteklediği davranışı üzerine gölge oyunu yetkiler yasaklıyor. Bir de Kuzey Afrika'dan bir iki örnek verelim.³ 1910'da Trablus'u İtalyanlar almadan önce iki olay geçmişti; bunlardan birincisinde

1 Başka söylenceler de vardır. Söz gelimi Sultan, Vezir ve Karagöz ile Ayvaz üzerine bkz. H. Petermann, *Reisen im Orient*, Leipzig 1865, I, ss. 26, 164-165; Bınbır Gece Masallarının tümünü İngilizceye çeviren Sir Richard Burton, Arab Khya'nın sonra ünlü vezirin adına dönüşüp Kara Gyuz olduğunu belirttikten sonra, boyundan büyük *phallus*'u bulunduna ve ayrıca Mısır'da Özbekiye Bahçesindeki temsilleri anlatıyor. Bkz. Sir Richard Burton, *A Plain and Literal Translation of the Arabian Nights...*, London 1885, IV, s. 193.

2 Alexander Russel, *The Natural History of Aleppo* (*Naturgeschichte von Aleppo*) dan çeviri: Gmelin I, Göttingen 1897, s. 198; bkz. *Geschichte*, s. 122.

3 Bkz. Wilhelm Hoenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz 1959, ss. 43-44.



Halep kökenli bir tasvir (Offenbach - am Main - Deri Müzesi)

Karagöz 1870 Fransız - Alman savaşında Paris'teki durumu gösteriyor, farelerin bir altına satıldığını ele alarak, kuşatılmış Paris'teki Fransız askerleriyle alay ediyordu. İkinci olayda ise Karagöz 1909'da II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesini, devrimi ele alıyor, bunun için oyunda büyük şenlik yapıliyordu. Bunun üzerine 1911'de Karagöz'de siyasal taşlama yasaklandı.

Yeni gölge oyununu Kahire'ye tanıtanın Hasan el-Kaşkaş olduğu ileri sürülmektedir. O da bunu Menzela'da öğrenmiştir. İki yüz yıl öncenin bir gölge oyununu

elde ederek Kahire'de temsil vermiştir. Bunun için de Musa el-Dera ile işbirliği yapmıştır.⁴ Bu ikisi sonra ayrılıp her ikisi de ayrı ayrı oynatmaya başlamışlardır. El-Kaşkaş'ın, Şam'dan getirdiği tasvirler daha sonra Kahire'de başkalarınca da yapılmıştır.⁵

Çoğunlukla oyunlar daha önce bu tür metinleri yazabilme yeteneği, edebiyat şiir bilgisi olanlarca yazılmış metinleri öğrenirler, bunu da yazıya geçirirlerdi. Nitekim Hasan el-Kaşkaş'ın ele geçirdiği metnin başında şöyle yazılıdır : "Bu gölge oyunları divanı Şeyh Sa'ud ve Şeyh Ali-el Nahla'nın oyuncuların başı, el-ahraf ve yönetmen baharatçı Davud'un şarkılarından oluşmuştur." Buradaki Davud daha önce gördüğümüz Daud el-Menavi ya da el-Manati'dir. Yukarıdaki başlıktan da anlaşılacağı gibi parçalarını, hocası olduğu anlaşılan iki ustanınkiyle birleştirerek kendisi ve kendisinden sonra gelecekler için bu metni hazırlamıştır.⁶ Hasan el-Kaşkaş gölge oyununa ve tasvirlere yenilikler getirdi. Menzela'da bulduğu eski tasvirlerin seyircilerce anlamlarının kavranamıyacağını düşünerek Türkiye'den Suriye'ye getirilmiş tasvirleri örnek aldı. Gerçekten de bunlar Ortaçağ Memluk tasvirlerinden renkli oluşları ve biçimleri bakımından ayrıldıkları gibi, Türk tasvirlerine de benzemektedirler. Bu tasvirlerin yanısıra, bir takım metinlerden yapraklar bulundu. Bunlar daha çok eski oyunlardan devşirildiği anlaşılmaktadır. Ancak şu da kesindir ki, XVII. yüzyılda ölen Davud el-Menavi'den sonra Mısır gölge oyunu her bakımdan Türk gölge oyununun etkisi altındaydı. Kahire'de 1859'da gölge oyunu seyreden Didier'nin tanıklığından temsilin seyircilerce beğenildiği, açık-saçık olduğu dışında ise oyunun Türkçe mi, Arapça mı verildiği anlaşılmamakla birlikte⁷, ertesi yıl Haussmann'ın Kahire'de seyrettiği çeşitli gölge oyunu temsillerinin hepsi



Çağcıl Mısır tasviri.

4 Curt Prüfer, *Ein ägyptisches Schattenspiel*, Erlangen 1906, s. VII; Paul Kahle, "Islamische Schattenspielfiguren aus Egypten", *Der Islam*, 2 (1911), ss. 185-86.

5 Kahle, ss. 186, 168-189.

6 Kahle, *Krokodilspiel* 1915, ss. 185-187.

7 Didier, *Les Nuits du Caire*, 1860, s. 353.

Türkçe'dir.⁸ 1833-5 yıllarında bir gözlemci Karagöz (Kara Gyooz) oyununu Mısır'a Türklerin tanıttığını; temsillerin de Türkçe verildiğini; oyunların çok açık-saçık olduğunu, bunların Kahire'de oturan Türklerce çok sevildiğini, ancak Türkçe bilmiyenlerce bu gösterilerin ilginç olmadığını, bunların Çin gölge oyunu gibi oynatıldığından ancak gece gösterilebildiğini belirtmektedir.⁹

Bir yabancı gözlemci ise Kahire'de gölge oyununun çok sevildiğini, Rum kahvelerinde daha çok İstanbul'lu Türkleri eğlendirmek için oynatıldığını, konularının bayağı ve alabildiğine açık-saçık olduğunun, buna karşın çocukların bu kahvelere kolayca girip bunları seyredebildiklerini bildiriyor.¹⁰



İki yeni Mısır tasviri (Kadın tasvirinin yüzünün önden oluşuna ilgiyi çekeriz) [HMY]

8 W. Max Müll'er, "Zur Geschichte des arabischen Schattenspiel in Agypten", *Orientalische Literaturzeitung*, 12 (August 1909) ss. 341-42.

9 Edward William Lane, *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, London 1954 baskısı, s. 397.

10 M. Jomard, "Description de la ville du Kaire", *Description de l'Egypte*, XVIII/11, ss. 441.

Türk etkisi Mısır'da kendini yalnız gölge oyununda değil fakat kukla oyununda da gösterir. Nitekim Mısır'daki kuklanın adı Karagöz'den bozma Aragoz'dur.¹¹ Kişileri arasında "Aragoz", Aragoz'un karısı "Bahite", Türk askeri "Cündî", bir Sudanlı, İtalyan, Rum papaz, dilenci ve kadınlar bulunur. Aragoz'un nabbut denilen sopası vardır.

Hidiv Tefvik Paşa da (1879 - 1892) de gölge oyunu seyretmekten hoşlanırmış. Kahle onun için yapılan tasvirleri elde etmiştir.¹² Kahle, Friedrich Kern ve Curt Prüfer gibi üç bilginin araştırmaları sonucu bu yüzyılın başındaki Mısır gölge oyunu üzerine ayrıntılı bilgi edinebiliyoruz. Kahire'de bir tek gölge oyunu tiyatrosu varken, 1903'te bunun yakınında bir ikincisi açıldı. Ancak bunlar uzun ömürlü olmadı, 1909 yazında tek bir tiyatro varken bunu da polis salgın hastalıkların önlenmesi için kapattı. Kahire'de beş gölge oynatıcısı vardır. Bunların başı, bu sanatı babasından öğrenmiş olan Hasan el-Kaşkaş'ın oğlu Derviş el-Kaşkaş'tı (kaba nüktelere ve mani gibi kısa koşuklar yer verirdi), ancak onun tiyatrosu yoktu, seçkinlerin çağrısı üzerine giderek konaklarda temsiller verdirdi. Ötekilerden Muhammed Ali el-Kabakibi ve Gad el-Hakk Ramazan'da kahvelerde ve evlerde temsil veriyorlardı, Haftada bir iki kez de Şehata Hammam (dil bakımından daha ince, kabalıktan kaçınan oyunlar gösterirdi) Kahire'nin balık pazarında bir kahvede kendi tiyatrosunu işletiyordu. Prüfer bunlardan beşinci gölge oynatıcısını Şeyh Musa el-Şair'i göremiştir.¹³ Kahire dışında yalnız İskenderiye'de küçük bir tiyatrodan oynatılıyordu. Öteki yerlerde ise hükümet, kolera salgını nedeniyle yasaklamıştı.



Din Adamı.

(Max Bührmann koleksiyonu)

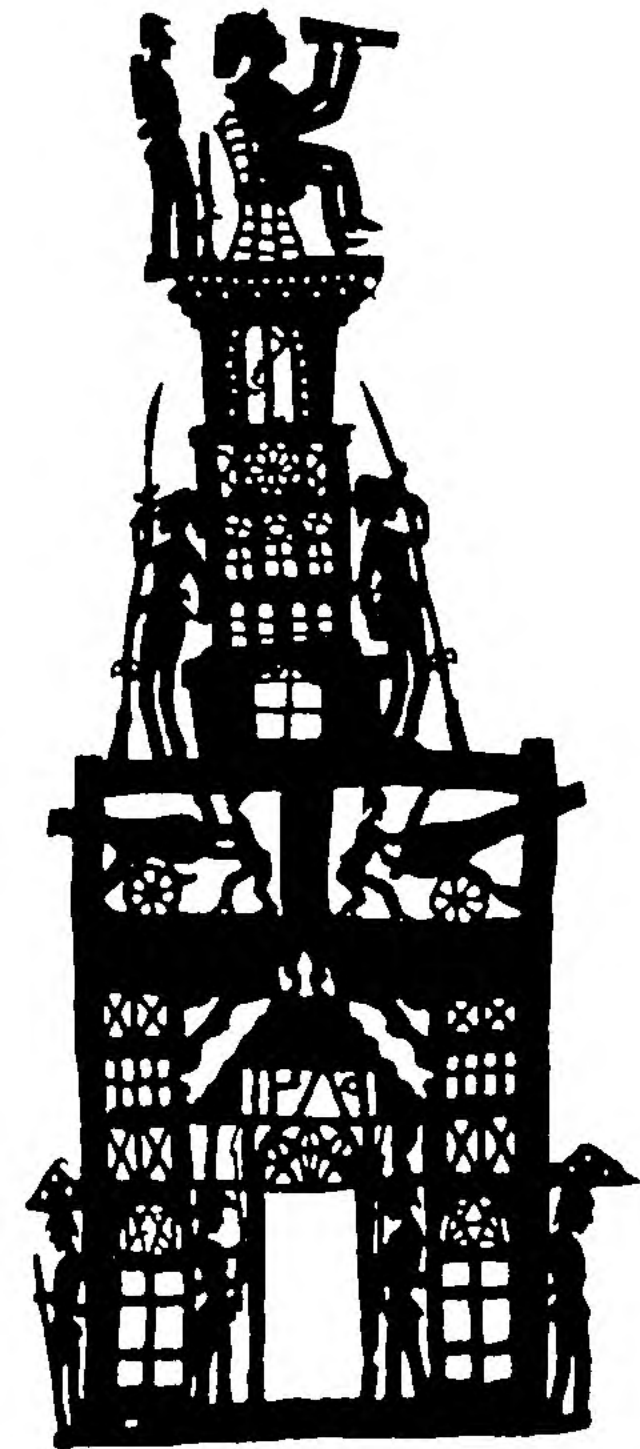
11 Fr. Kern "Das Egyptische Schattentheater", bkz. J. Horovitz, *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin 1905, s. 104; ayrıca bkz. "A glance at the origins of the Arab Theater", *Le Théâtre dans le Monde*, Kasım-Aralık 1965, s. 609.

12 P. Kahle, *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Agypten*, Leipzig 1909, s. 2.

13 Prüfer 1906, ss. V-VII.



Mısır gölge oyunu Türk gölge oyununa çok benzer. Tasvirler deriden ve saydam renklidir, boyları da 30 ile 70 santim arasında değişir. Oynatıcı *Mukaddim* ya da *Muallim* sopalarla, kimi kez yardakların yardımı ile oynatırdı. Dört te çalgıcı olur, ikisi tef, biri zurna dördüncüsü ise davul çalardı. Bu temsillere daha çok yoksullar giderdi, yalnız Ramazan ve yazın şenlik günlerinde orta ve yüksek sınıftan da seyirci gelirdi. Yeterince seyirci toplanınca erkek ve oğlan çocuklarından oluşan bir koro (kadınların da katıldığı olurdu) bizim perde gazellerine benzeyen öndeyişi okurlardı, bunun sonunda Tanrıya ve Hidiv'e övgü ve yakarış bulunurdu. Oyunlara *Li'b* [*Al'ab* çoğulu] denilir, bu *fasıl* adı verilen sahnelere bölünürdü. Bu dönemden pek çok oyun biliniyor. Kısaca bunların özetlerini verelim.



Çağcıl Mısır tasvirleri.

Kahle'nin bir çok çeşitli metinlerini sağladığı *Li'b el-Timsah*'ın¹⁴ Hasan el-Kaşkaş dönemine uzandığı sanılmaktadır. Öteki oyunlarda olduğu gibi bunu bizdeki Hacivat'ın karşılığı olan *Mukaddim*'in bir şarkısı ile açılır. Zibrikaş adında bir fellah gelir, balık tutacaktır. *Mukaddim* onu Nil nehrine götürür. Fellaah suya düşer, *Mukaddim* ona balıkçılık öğrenmesi için el-Hac Mansur adında birini bulur. Zibrikaş ikinci kez oltasını atar, ancak onu bir timsah yutar, fellahın yalnız başı timsahın ağzında gözükmektedir. Rikhim ebu el-kitat gelir. Rikhim, Zibrikaş'a yardım edecektir, ama timsahtan çekinir. Olay yerine Zibrikaş'm karısı ile oğlu gelir, ancak el-Hac Mansur onları kovalarlar. Bu kez bir Sudanlı (Nübyeli) gelir, onu iki Sudanlı ve iki Faslı izler. Zibrikaş'ı kurtarmak isterlerse de Sudanlılardan birini timsah yutar. Ancak iki Faslı büyük yoluyla timsahı uyutup, onun ağzından Zibrikaş ile Sudanlıyı kurtarırlar.

Bir başka oyun *Li'b el-Merâkib* (Gemi Oyunu)'dir.¹⁵ Müzik takımının girişinden sonra bir gemi ve geminin kaptanı re'is ile gözüktür. Gemiciler kürek çekerken *Helisa-Ielisa* şarkısını söylerler. Gemi kıyıya yanaşır. Kı-

14 Kahle, *Krokodilspiel*.

15 Prüfer (1906) özetini için bkz. Kern (1905), s. 102.

yıda Şolah adında bir serseri vardır. Kaptanla alay eder. İkisi arasındaki uzun bir söyleşme sürüp giderken de olaylar gelişir. Kaptan Şolah'a gemici olmasını önerir, öteki ise kaptanın sözlerini Karagöz gibi anlamazlıktan gelip değiştirir. Solah sonunda öneriyi kabul eder ve gemiye şu kişileri getirir : Bir Türk askeri, bir kumaş taciri ve pis kokan oğlu ve tacirin karısı, bir Faslı, bir Sudanlı. Oyun bu kişiler arasındaki söyleşmelerle gelişir. Kaptan da her bir yolcuya yolculuk amaçlarını ve işlerini sorar. Özellikle Faslı ile söyleşmede Kahire'yi anlatan ve öven konuşmalar olur. Bunların sonunda Şolah'ın bir artdeyişi gelir, gemi demir alır ve gemicilerin baştaki şarkısı duyulur. Buna en yakın Karagöz oyunu *Kayık* oyunudur. Oyunun önemli bir özelliği çok açık saçık ve kaba nüktelerle dolu oluşudur.

Bir başka oyun *Li'b el-Deyr* [Manastır Oyunu]. Oyun gene orkestra girişi ile başlar *Mkaddim* ya *Muallim* görünür, elindeki sopayla danseder, *Rikhim* gözükür, bir de kadın çengi göbek atar. *Mkaddim* ve *Rikhim* kadına dokunmak isterler, *Rikhim* kendini kadınların ayakları dibine atar. O da onun üstüne çıkar. İkisi de giderler. Bir Kıptı Keşiş Mnagga gelir, Isa'yı över. *Mkaddim* ile bunun arasında bir söyleşme olur. Keşişin bir de oğlu vardır. Bulus [Paulus]. Hırsız ve yalancıdır. Kızı Alam'ı da düşmekten sarhoş fakat iyi kalpli Ta'adir kurtarmıştır. *Mkaddim*'den bir arsa ister, burada bir manastır yaptıracaktır. Manastır yapıldıktan sonra Mnagga ve oğlu *Mkaddim*'e karşılığı olarak bir çuval verir, içinde bir köpek vardır. Hayvan *Mkaddim*'i ısırır ve başlığını çalar. Ta'adir gelir, uzun bir söylenişten sonra, *Mkaddim* ona anlatır. O da cezalandıracaktır Keşiş. Manastır'a girer, keşişin şarabını boşaltır, hem keşişi hem oğlunu döver. İkinci kez döveceğinde, Keşişin kızı Alam araya girer. Genç kız Ta'adir'e vurulur, o da kızı evine götürür. Önce günah olacağı için kızı bırakır, sonra pişmanlık duyar. Kılık değiştirip kıza bir kaç kez yardım eder. Ama Alam her kez ondan birşeyler çalar. Ta'adir, Alam'a aşk şarkıları söyler, İslâm nikâhı ile evlenmek ister. Babası engel olmak isterse de kız onları yatıştırır. Kadınlar



Cezayir'de bir gölge oyunu temsili

Alam'ın düğününden önce arınmak için hamama giderler. Nikâhtan sonra her ikisi Hacca giderler. Ama yolda Bedeviler herşeylerini çalarlar. Hactan yeniden Mısır'a dönerler.

Kimikez bu oyundan sonra iki oyun daha oynanır. Bunlardan *Fasl el-Mühendis*'de Ta'adir Alam için güzel bir ev bakar, öteki *Fasl Acaib el-Bahr*'da çeşitli deniz canavarları görünür.¹⁶

Beyrut'ta 1899 - 1900 yıllarında bulunan Enno Littmann, Suriye'deki gölge oyunu metinlerini toplamıştır.¹⁷ Türk etkisinde olan Suriye'deki gölge oyunu Kudüs, Hayfa, Halep, Beyrut ve Şam'da yaygındı. Gerçekten de her bakımdan Türk Karagöz'ü örnek alınmıştı. Baş kişiler Karagöz; Hacivat yerine kimikez Ayvaz'dır. Davranışları, konuşmaları her bakımdan bizim Karagöz ve Hacivat'a benzerler. Oyun bizdeki gibi Hacivat'ın bir öndeyişiyle başlar. Gerek *Mukaddeme* gerek *Muhavere* bölümlerine çoğunlukla yer verilir. Hacivat ve Karagöz arkadaşlardır, her ikisi de karılarının dırdırından yakınırlar. Öteki tipler arasında afyon tiryakisi, hadım sesli, burnundan acayip sesler çıkaran biri, bir de Aşu ya da Aşku adında bir Türk vardır, düzeni korur; bunun Karagöz ve Hacivat ile arası iyi değildir; Arapçayı en çok bozan da bir Frenk doktor. Oyunu sonuçlayan Matiz gibi bir de Aga bulunur.

Şimdi Suriye gölge oyunlarından örnekler verelim :¹⁸

El-Şahaddin ([Dilenciler] : Hacivat, Karagöz'e tembel olduğunu çalışması gerektiğini söyler; birlikte çalışmayı önerir. Karagöz'e çeşitli dillerde dilenmesini öğretir. Hacivat bilmeden karısının kapısında sadaka ister, karısı ona kapıyı açmaz ve kendisinin Ermeni olduğunu kocasının da İstanbul'da bulunduğunu söyler.

16 Manastır oyununu Prüfer yayınlamıştır. Bkz. Curt Prüfer, *Ein Agyptisches Schattenspiel* Erlangen 1906, ss. 2-115. Kern oyunu seyretmiştir, ancak o seyrettiğinde bu oyunun adı *Li'b el-beyt* idi. Bkz. Kern, "Das Egyptisches Schattentheater", ss. 99-101.

17 Enno Littmann, "Ein arabisches Karagöz-Spiel," *Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft*, 1900; *Arabische Schattenspiele*, Berlin 1901.

18 Bu özet örnekleri için bkz. Jacob Landau, "Shadow Plays in the Near East", *Edoeth*, III/1-2 (1948), ss. LIII-LIV.

Efrengun [Frenk Doktor] : Karagöz hastalanır. Ayvaz [Hacivat] Karagöz'ün karısına kente yeni bir Hristiyan doktor geldiğini, iyi etmediği hastadan para almadığını söyliyerek bu doktoru salık verir. Karagöz ve karısı doktoru görmeye giderler, ama aralarında büyük anlaşmazlıklar çıkar. Karagöz dönüşünde böyle saçma bir öğüt verdiği için Ayvaz'la kavga eder.

El Afyuni [Afyon Tiryakisi] : Karagöz'deki Tiryaki gibi bir Afyon Tiryakisi, Ayvaz'ı kandırıp ona afyon çubuğu içirtir. Afyonla sızan Ayvaz uyuyakalır, Karagöz gelir ve onları döver.

El-Hammam : Karagöz'le Ayvaz hangi hamama gideceklerini tartışırlar. Ayvaz'ın önerisi üzerine yer altındaki bir hamama gitmeye karar verirler. Bunun sahibi onlara su gibisinden çeşitli hamam gereçlerini birlikte getirmelerini, ayrıca hamama dadanan hırsızlara karşı da yanlarında kalkan ve kılıçlar bulundurmalarını ister.

El-Sahra [Akşam Yemeği] : Ayvaz Karagöz'e bir çağrıya gideceklerini, yemeğini birlikte getirmesini söyler, Karagöz kabul eder, ancak Ayvaz onsuz içeri girer ve ev sahibinin önünde onun hırsız olduğunu söyler, ev sahibi de hizmetçisine Karagöz'e dayak attırır.

El-Haşebat [Odun] : Aşku Ayvaz ile Karagöz'ün odunlarını taşımasını ister. Onlar da odunu satar ve bir kaç kez Aşku'dan da çeşitli bahanelerle para sızdırırlar.

Cezayir'de bir gözlemci 17 Ocak 1835'te Karagöz oyunu seyretmişti, bu açık saçık ve *phallus*'lu bir oyundur. Oyunun sonunda Karagöz kendisini tutuklamak isteyen Fransız askerlerini sopa yerine büyük bir *phallus*'la döverek kaçırmır.¹⁹

Bir başka oyunda Şeytan, Fransız üniformasıyla sık sık gözükür.²⁰ Fransız ordusuyla sık sık alay etmesi

19 Pückler-Muskau, *Semilasso in Afrika*, Stuttgart 1836, I, s. 135.

20 Re'ch, *Mimus I/II*, s. 641.

üzerine Fransızlar 1843'te gölge oyununu yasakladılar.²¹ Böylece Karagöz'ün bu yasaklama üzerine günümüze dek yok olduğunu, ancak gizli gizli temsiller verildiğini öğreniyoruz.²² Cezayir'in bir numaralı tiyatro adamı Mahieddine Bachetarzi [Muhiddin Başterzi] anılarında 1914'-de Ali Türki adında bir gölge oyuncusunun temsilini seyrettiğini belirtiyor.²³



Max Bührmann Koleksiyonundan iki Tunus tasviri

Tunus Karagöz'ü çok açık saçıktır.²⁴ Tunus gölge oyunu üzerine gezginler ayrıntılı bilgi veriyorlar. Bunlardan geçen yüzyılın ikinci yarısında temsil seyreden birine göre bu oyun özellikle Ramazan'da çok yaygındır. Bu-

21 L. Piese, *Itinéraire de l'Algérie*, Paris 1882, s. 38.

22 Bernard, *L'Algérie qui s'en va*, Paris 1887, ss. 66-67.

23 Mahieddine Bachetarzi, *Memoires (1919-1939)*, Sned-Algier, 1968, s. 424; bu kitabında yazar benim İngilizce bir kitabımdan geniş ölçüde alıntılar yapmıştır.

24 Flögel, II, s. 10.

nun Türk egemenliği sırasında Türkiye'den geldiğini söylüyor. Tunuslular bu açık saçık oyuna çocuklarını seyretmeye göndermekte bir sakınca bulmamaktadırlar.²⁵ Karakterleri arasında bir Yahudi ve Yahudi kadını, bir Maltalı, Madama bir Avrupalı kadın, Faslı, Arap köylü, zenci, bir dansçı. Arnavut'un karşılığı Faslı bir Berberi. Baş kişiler Karaguz, Hacivan²⁶, bunlardan başka Tirya-ki, Kekeme, Arap, Yahudi, Frenk, Kabakçı, Çelebi, Sarhoş (veya Deli Bekir) ve kadınlar gibi çeşitli kişiler büyük yakınlık gösterir.²⁷ Yalnız kişiler, oyunun kuruluşu, güldürme yöntemleri değil fakat oyunların konuları da benzer. Örneğin; *Lu'b-el-Haşayişî*, Türk oyunlarından *Bahçe*, *Mandıra*, *Çivi Baskını*, *Bursalı Leylâ* ve *Meyhane*'ye benzer; *Lu'bet-el-Aruse* ise *Büyük Evlenme* ve *Kırgınlar*'a; *Lu'bet-el-Hammam* adlı oyun *Hamam* oyununa; *Lu'bet-el-Hût*, *Bahkçılar*'a; *Lu'bet-el Kâtib*, *Karagöz'ün Ağalığı*'na; *Lu'bet-el Kantara*, *Sahte Gelin*, *Mandıra* gibi oyunlara büyük yakınlık göstermektedir. 1820'ye dek Karagöz hep Türkçe oynatılmıştır. Tunus'ta. Maltzan'ın seyrettiği 1860'ların sonunda Otto Spies'in 1927'de Tunus'ta bu oyunları yazıya geçirdiği yıllara dek Tunus gölge oyunu gerilemiştir. Spies'e göre tasvirler çok kaba ve ilkeldir. Karagöz [ayrıca *Karakon* da denir] ve Hazivaz [Hagivaş, Hazivan da denilir]²⁸ Spies'in saptadığı oyunlar şunlardır : Limonluk Oyunu, Karagöz Hacivat'ın limon bahçesinin kapısına dayanır, yanında buranın kirasını vermeye gelen kiracı da vardır. Karagöz parasını almak isterken öldürülür. Karagöz cenazesinde tabuttan kalkar ve

25 von Maltzan 1870, I, ss. 233-237.

26 Hacivat'ın bu biçim söyleniş ilginçtir. Türk Karagöz'ü üzerine geçen yüzyılda uzunca bir bölüm yazmış olan bir yabancı tanık, Karagöz'ün baş kişilerinin Bahçıvan ve Karagöz olduğunu, perdeye ilk olarak Bahçıvan'ın çıkıp bahçesine lahana dikmesiyle oyuna başladığını, sonra Karagöz'ün geldiğini yazıyor. Bkz. Wanda, *a.g.e.*, s. 34.

27 Hoenerbach, *a.g.e.*, s. 34.

28 Otto Ples, "Tunesisches Schattentheater", *Festschrift*, 1928, s. 694.

yas tutanları sopayla döver. Onlar da giysilerini arkada bırakıp kaçarlar.

Daha önce gördük ölünün tabuttan kalkması oluntusu Türk Karagözünde de görülür. Yunan Karagözünde de Karagöz tabuttan çıkar, dirilir. Tunus'ta bir başka oyunda da bunun olduğunu öğreniyoruz.²⁹ Mısır'da da bu oluntuyu içeren *Rivaye Ebu Gaffar* adlı oyun vardır.³⁰

Li'bet el-Hammam [Hamam Oyunu] : Hacıvat ney çalmaktadır. Karagözü çağırır, karşılıklı nükteler yaparlar. Bir hamam açmaya kazancı bölüşmeye karar verirler. Karagöz kadınlar yıkanırken hamama girmeye kalkışır, ancak Hacıvat'ın karısı onu engeller; ama şu erkeklerin hamama girmelerine de ses çıkarmaz : Arap, Hintli, Maltalı ve Yahudi. Karagöz bu sonuncunun eteğine yapışarak hamama girmeye çalışır. Giremeyince de polise hamamı fuhuş yerine çevirdiği için Hacıvat'ın karısını suçlar. Hamamdaki erkekler birer birer hamamdan ayrılırlar. Söz konusu oyunun gerek Karagöz ve Ortaoyunundaki *Hamam* oyununa benzediği gibi, başka fasıllardaki durumlarla da ilişkisi vardır. Söz gelimi bir yere bütün erkeklerin girebilmesine karşın Karagöz'ün giremediği *Çivi Baskını* gibi.

Li'bet el Merakib fi el-bahr [Denizde Gemi Oyunu] : Karagöz, Şeyşi ve Yahudi Hacıvat'a başvurarak onun gemisinde çalışmak isterler, Zenci, Karagöz balık tutarken bağırtısıyla balıkları kaçıtır. Karakoz ona tarbuş ve kırmızı çedik pabuç alacaktır. Sonunda balık yakalanır, yakaladığı balığı satmaya uğraşır. Karagöz Hacıvat'a giderek gemisinin battığını söyler. Kavga ederler, birbirini pataklarlar, sonunda Valiye başvururlar.

Li'bet Sayd el-Hûta [Balık Tutma Oyunu] : Hacıvat, Karagöz'den kendisi için balık tutmasını ister. Karakoz ile kayığın küreklerini çeken bir zenci ile balığa çıkar. Ancak zenci hep balıkları ürkütüp kaçıtır. Ka-



Kuzey Afrika'da bir gölge oyunu temsili.

29 Reich I/II, s. 666.

30 Kern 1905, ss. 102-103.

ragöz sonunda üç balık yakalar. Hagivaz'la Karakoz bu balıkların satışı ve pişirip yenmesi üzerine tartışır ve birbirlerini döverler.

Her iki oyun da kitabın sonunda verdiğimiz *Balık* ara muhaveresi'ne tıpatıp benzemektedir. Levy aynı oyunu Tunus'ta 1929 yılında el-Hadi adında Fas çıkışlı bir oynatıcıdan seyretmiştir. Onun gördüğü oyunda kayıkta Mesud adında bir zenci hizmetçi [bizimkinde adı Mercan] ile efendisi vardır. Zenci efendisinden kırmızı başlık yeşil başlık istemektedir. Ama hep balık oltaya gelince zenci ürkütüp kaçırır. Efendisi onu evlendireceğini, çocukları olacağını söyler. Bu durum sık sık yinelenir. Zenci durmadan aptalca sorular sorar. Efendinin sabrı taşar, balık tutmaktan vazgeçer.³¹ Levy, ayrıca tasvirlerin bir resmini çizmiştir. Bu resim, buraya renkli olarak aldığımız Türk tasvirine, oltanın ucundaki büyük kıvrık iğneye varıncaya dek benzerlik göstermektedir.

İslâm ülkeleri dışında Türk Karagöz'ü, Balkan ülkelerini de etkilemiştir. Yugoslavya'nın, özellikle Türk kesimlerinde Karagöz oynatıldığını biliyoruz. Profesör Jacob 1904'te Sarayevo'da bir kahvede, bir Yugoslav gölge oyuncusunun gösterdiği Türkçe Karagöz oyununu anlatır.³² Türk Karagöz'ü Romanya'da da büyük etki yapmıştır.³³ Romanya kukla oyununda Türk etkisi görülmektedir. Türk Karagöz'ü öncelikle sarayda oynanmaktaydı. Daha XVIII. yüzyılda saraydaki Çavuşlar Türk biçimi güldürüler oynamaktadırlar. Karagöz'ün XIX. yüzyılda ise iplerle oynatıldığı belirtilmektedir. Romanya'da yalnız sarayda değil fakat halk arasında da Türk Karagöz'ü çok sevilmektedir. Eskiden gene bu etkiyle Romanya'daki kuklaya *Caragioz-perde* ve Karagöz gös-

31 Kurt Levy, "La'bat Elhota. Ein Tunisisches Schattenspiel", *Festschrift für Kahle*, Leiden 1935; aynı oyunun bir çeşitlemesi için bkz. Reich, I, ss. 664-66.

32 Jacob, *Geschichte...*, s. 154.

33 Lazare Sainean, "Les marionettes en Roumanie et en Turquie", *Revue des Traditions Populaires*, 8-9, Ağustos-Eylül, ss. 409-419.

terisi denilmektedir. Bu yüzyılın başında öncelikle Dobruca'da Karagöz'ü Çingene'ler oynatmaktaydı. Romencede "Karagioz" sözünden başka, birçok güldürü sözcüğü de Türkçe'den alınmıştır : *cabas*, *ghidus*, *mascariciu*, *mucalit*, *soitariu* gibi. XVII. yüzyılda Romanya'da bir saray düğününde Türk oyuncularının [*pehlivani*] gösterilerini ünlü tarihçi Iorga, yeterli kesinlik olmadan bir Alman elçisinin bunları *Frewdenspiel* diye nitelendirmesi üzerine, buradan yaptığı alıntıda Frewdenspiel'in Karagöz olduğunu söylemektedir.³⁴ Bir Alman ise Romanya'da gördüğü temsilin kesinlikle perde gerisinden oynatılan Karagöz olduğunu belirtmiştir. Bu temsilin Romence, Yunanca da verilmekle birlikte daha çok Türkçe olduğunu söylüyor. Ancak tasvirler mukavvadan [*kartenblätter*] olup, gölgeleri renkli değil siyah olarak yansımaktadır.³⁵ Bir başka yazar ise Hagi-Ivat (= Hacivat) adlı bir temsilin sözünü ediyor; ancak bu yüzyılın başında Moldavia ve Valiachia'da artık yok olmaya yüz tutan bu türün kahvelerde, özellikle Bükreş'te Manuc Hanı adındaki yerde gösterildiğini belirtiyor. Oyunu anlatışına göre bu daha çok canlı oyuncularla ve müzik eşliğinde bir Ortaoyunu temsili olduğu anlaşıyor.³⁶ Romanya'da Türk halk tiyatrosunun etkilerini inceleyen yakın tarihli bir incelemede Karagöz'le ilgili çok ilginç bir belgenin hem Türkçesi hem Fransızca çevirisi verilmiştir. 21 Haziran 1825 günlemleri bu mektubu Rusçuk Muhafızı Said Mustafa, Ulah Beyi Grioris Ghica'ya yazmakta ve bir kaç güne kadar oğlu Şakir Beyin sünnet düğünü olacağından, geleneğe uyularak Karagöz oynatılacağını, bu nedenle Ghica'nın başçavuşunun çok iyi Karagöz oynat-

34 Niko Iorga, *Acte si Frangemente ou Privere la Istoria Romanilor*, Bükreş 1895, s. 211.

35 P.J. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Dacien*, Wien 1781, II, s. 403.

36 Bkz. Theodor Burada, *Istoria Teatrului in Moldova*, 1915, I, s. 79 : Bu bilgiyi yukarıdaki adı verilen Sulzer de belirttiği gibi ayrıca Ortaoyunu türü oyunların oynandığını bir başka yazar da doğruluyor. Bkz. Anton Mala del Chiaro, *Storia delle Moderne Rivoluzioni della Valachia*, Venedik 1718, Bölüm 3.

tığını, ayrıca güzel bir Karagöz takımı olduğundan birkaç günlüğüne onun Rusçuk'a gelerek sünnet düğününde Karagöz oynatması konusunda iznini ve yardımını istemektedir.³⁷ Bir başka yazıda, 1834 yılında Gimpulin kentine üç Karagözcü (*caraghiogi*) perde kuklaları ile (papuşi la perdea) gelerek on gün süresince kahvelerde temsiller verdiklerini yazıyor.³⁸ Karagöz Rumen dili sözlüğüne de Caraghios olarak güldürücü anlamında sıfat olarak girmiştir.³⁹ Bulgaristan'da da Karagöz olduğunu biliyoruz.

Ancak Balkan ülkeleri içinde Karagöz'ün en geç girdiği fakat en çok yerleştiği ve bugün de yaşatılan ülke Yunanistan'dır. Ancak Yunanlılar Türk yemeklerine, Türk zeybeği ve başka danslarına olduğu gibi Karagöz'e de sahip çıkmışlar, kimi bağınaz Yunanlı yazarlar Karagöz'ün Türk geleneği olmadığını bile ileri sürmüşlerdir. Bununla da kalmamış ve işi Türkleri alçaltmağa varan düşmanca davranışları da bu vesile ile göstermiştir. Türklerin askerlikten başka bir şeyden anlamadıklarını, kültürleri olmadığını, herşeyi başkalarından aldıklarını ileri sürmüşlerdir. Hele 1970 yılında büyük boy renkli Yunan gölge oyununa ayrılan *Pirelli-Hellas* takviminde uzun bir yazı yazan Atina Akademisi kitaplığı baş görevlisi uzunca yazısında⁴⁰ bu saldırganlıkta işi adamakıllı ileriye götürmüştür. Bir yanda gölge oyununun Yunanistan'a ne zaman girdiğini saptayamayan yazar, bir Yunanlı yazardan alıntı yaparak, Türklerin hiç bir şeyin yaratıcısı olmadıklarını, başkalarının fikirlerini buldukları çaldıklarını, savaşçı bir ulus olduklarından hep göz-

37 Eugenia Popescu-Judet, "L'Influence des Spectacles Populaires Turcs dans les Pays Roumains", *Studia et Acta Orientalia*, V-VI (1967).

38 *Istoaria Teatrului în Romania*, I, 1965. s. 117; bu bilgiyi 1896 yılında yayınlanmış bir yazıdan alınmıştır. Bkz. O. Lugosianu, "Insemnari din Batrini", *Tinerimea Romania*, XIV (Eylül 1896), s. 91.

39 Bkz. *Dictionarul Limbii Romine literare Contemporane* (1955).

40 Bkz. I.T. Pamboukis, "The First Origins of the Modern Greek Shadow Theatre", *Pirelli-Hellas* (1970).



Karagiosiz Büyük Iskender'e canavarla savaşında yardımcı oluyor

leri yarına dikili olduğunu, sanat ve zenaati geliştirmek için zamanları olmadıklarını söylerken, bu arada önemli de bir çelişkiye düşmektedir. Şöyle ki, bir yanda Türklerin göçebe bir budun olduğundan kültürü olmadığını söylerken, öte yandan Türk egemenliğinde Yunanistan'da birleştirici kültürün Türk kültürü olduğunu ve 'Türkçe'-den Yunancaya sayısız sözcük alındığını da belirtmekten geri kalmamaktadır.⁴¹ Ancak kimi Yunanlı incelemeciler böylesine bağnaz görüşlü değildir. Yakın tarihli bir incelemede⁴² daha ılımlı görüşlere yer verilmekle

41 Gerçekten de Yunanca'ya ne çok sayıda Türkçe sözcük girdiğini anlamak için bkz. *Konst. Kukkide. Leksilogion Ellenikon Aekseon*, Atina 1960.

42 Emmanuel Zakhoul-Papazahariou, "Les Origines et Survivances Ottomanes au Sein du Théâtre d'Ombres Grec", *Turcica. Revue d'Etudes Turques*, V (1975), ss. 32-39; yazının metin dışı 27 resmi bulunmaktadır.

birlikte öylesine dolambaçlı mantık dışı yorumlar da yapılmaktadır. Bunu okuduktan sonra böyle bir yazıya nasıl Türk araştırmalarına ayrılan bilimsel bir dergide yer verilmiş olduğuna şaşmaktan insan geri kalmıyor. Söz gelimi Selim Nüzhet Gerçek'in *Türk Temaşası* adlı kitabının 1930 baskısındaki Karagöz'deki tiplerin hepsinin ulusal olduğunu, hiç bir kültürün, Bizans'ın etkisi olmadan yüzde yüz arı Türk olduğunu ve ayrıca açık saçık olmadığı ve *phallus* bulunmadığı görüşünü bir varsayım olarak benimseyerek, Türk Karagöz'ü bu yönde geliştirse, bunun Anadolu kökenli Karagözle ilgisi olamayacağını ileri sürüyor. Çünkü Anadolu kökenli Akdeniz'e yayılan Karagöz'ün ise *phallus*'lu olduğundan, en önemli kanıtının da yayıldığı bölgelerde temsillere kadınların ve çocukların sokulmadığını söylüyor. Böylesine ters ve ilkel bir düşüncenin ne denli bağnaz olduğunu belirtmek bile gereksiz. Önce bundan önceki bölümde uzun uzun anlatıldığı gibi Türk Karagöz'ü *phallus*'ludur. Yazar, Selim Nüzhet Gerçek'in 1930'daki düşüncelerini aktarıyor da, niye ondan sonraki incelemelere bir göz atmıyor. Sonra bir *phallus*'tan yola çıkarak bir gölge oyununun kökenini saptamak ne denli bilimsel olur? Ayrıca daha önce de belirttiğimiz gibi söz konusu olan Mağrib ülkelerinde tam tersine açık saçık olan temsillere kadın ve çocuklar da alındığı gibi, Türkiye'de de bunun böyle olduğunu uzun uzun kaynaklariyle göstermiştik. Yazar bütün bu hayalinden yakıştırdığı uydurma düşüncelerden sonra Karagöz'ün kökenini Aristophanes'e bağlamanın kestirmece ve en doğru yol olacağı sonucuna varıyor. Bütün bu derme çatma görüşlerin sakatlığı bu kitapta sık sık vurgulamaya çalıştığımız gibi, gölge oyununun kökeninin araştırılmasına gölge oyununun tekniği ile, bu oyunun içeriği ve bir toplumun kültür birikiminin bir kesiti olduğunun birbirine karıştırılmasından gelmektedir. Kökeninde Memluklardan alınan bu teknik Osmanlı İmparatorluğunun halk kültürü içinde birikimi ve yaratıcılığıyla yoğrulmuş, kesin biçim ve içeriğine kavuşarak İmparatorluğun denetiminde olan tüm ülkeleri etkilemiştir.



İki Yunan tasviri

İlginç olan yazar kendi mantık dışı yargılarına bakmadan, 1928'de yayınlanan *Megali Helliniki Ansiklopedia* adlı dergide anlambilim oyunları ile Karagöz'ün Aisopos olacağını, çünkü Aisopos'un "kara gözlü" anlamına geldiğini belirtmesini yadırgayıp eleştirebilmektedir.⁴³

Yunan gölge oyunu uzun zamandır beni ilgilendiriyordu, ancak Yunanca bilmediğim için bu konuda bilgim anlayabildiğim dillerde yazılmış incelemeleri okumaktan öteye gitmiyordu. Yıllarca önce İngiltere'de Cambridge'de oturan Mario Rinvoluceri adında gölge oyunu üzerinde çalışan bir incelemeci ile ilişki ve dostluk kurdum. Rinvoluceri Türkiye'ye geldi, 1967'de ben Cambridge'e gittim. O benden Türk Karagözünü, ben de ondan Yunan Karagözünü tanıdım. Ondan sonra da sık sık mektuplaştık, bilgi ve belge değiş tokuşu yaptık. Rinvoluceri iyi Yunanca biliyordu. Önce emekli ve ünlü bir Yunan Karagözcüsü Sotiris Spatharis'in anılarını İngilizceye çe-

43 Zakhos-Papazahariou, s. 37.

virerek yayınladı.⁴⁴ Çalışmalarını ilerletti, Balkanlarda, özellikle Yunanistan'daki gölge oyununu yerinde inceledi. Harvard Üniversitesi için Yunan gölge oyunu temsillerinin dört sesli film, gölge oyununun kişilerinin şarkılarının bandı, dört ses bandında oyunların metinleri, altı ses bandında profesyonel gölge oynatıcılarının seslerinden öz yaşam öyküleri, 204 renkli diapositif ve yayınlanmış notlarından benim de yararlanmama izin verdi. Bu notlara dayanarak ben de resimli bir yazı yazdım.⁴⁵ Ayrıca geçen yıl yayınlanan İngilizce *Karagöz* kitabımda Yunan gölge oyununun Türklere karşı bağnaz savunucusu Kostas I. Biris'in görüşlerinin saçmalığını göstermek için gene onun bu notlarından yararlandım.⁴⁶ Yunanlıların bu duygusal ve gerçekleri körükörüne değiştirme çabalarının yanısıra nesnel incelemelere de raslanmaktadır. Üç, dört yıl önce Yunanistan'dan Walter Puchner adında Viyana Üniversite'sinde doktora yapan bir öğrenci Yunan tiyatrosu üzerine çalıştığını, yardımımı istedi; ben de ona mektupla sık sık gerekli belgeleri gönderdim. Sonra çalışmasını Yunan gölge oyunu ile sınırladı ve tezini başarıyla bitirerek doktor sanını aldı; bana da tezinin fotokopisini gönderdi.⁴⁷ Yüzlerce belge ve gölge oyunu metninin incelemesiyle ortaya çıkan bu çalışma

44 Sotiris Spatharis, *Behind the white screen* (London 1967).

45 Bkz. Metin And, "Yunanlılar Bizim Karagöze Nasıl Sahip Çıktılar?", *Türkiyemiz* 5 Ekim 1971. Yunanlılar Yunanistan dışında da Karagöz oynatmışlar ve bunu bir Yunan buluşu olarak sunmuşlardır. Söz gelimi Giritli Yani Efendi Yugoslavya, Fransa'da Karagöz oynattıktan sonra Amerika'da Seattle'da da temsil vermiştir. Bkz. Hikmet Feridun Es, "Amerika'da Türkler. Rumca Karagöz", *Hürriyet Gazetesi*, 15 Temmuz 1948.

46 Bkz. And, *Karagöz*, ss. 74-76; Biris'in kitabının adı *O Karaghiosis-Elleniko laiko Theatro* (Atina 1952)'dir. Bu çalışmasının özeti bir tiyatro dergisinin gölge oyununa ayırdığı özel sayısında yayınlanmıştır. Bkz. *Theatro*, 11 (Temmuz-Ağustos 1963), ss. 9-19.

47 Walter Puchner, *Das Neugriechische Schattentheater Karagiozis* (Viyana 1972) [yayınlanmamış doktora tezi].

denebilir ki daha ilk bakışta Yunan gölge oyunu üzerine ilk bilimsel ve nesnel çalışma olarak gözüküyor.

Yunan gölge oyunu üç aşama göstermiştir.⁴⁸ 1821 ayaklanmasından önce Yunanistan'da Türkiye'den gelen Karagöz gösterilmektedir, ayaklanmanın elebaşları Karagöz gösterilerinde gizlice buluşmaktaydılar. 1822'de Yanyalı Ali Paşa'yı Sultanın ordusu yenik düşürdükten sonra, Yanya'daki Yunan Karagözcüleri Paşa'yı perdeye çıkarmışlar ve yavaş yavaş oyundaki Türk kişilerine rağmen bilinçli bir Yunanlık kendini göstermiştir. Oyundaki kişilere kendi Büyük İskender, Antakya Kralı gibi kişileri de katmışlardır. 1830'dan sonra Güney Yunanistan özgürlüğüne kavuşmuş ve Nauplie ve Atina'da Karagöz oynatılmıştır; bunlarda Türk etkisi gene belirgindir. Yunan folkloru ile Türk folklorunun karışımı konular gösterilmektedir. Daha çok taşradan alınan yeni kişiler katılmıştır. Türk Karagöz'ü gibi Yunan Karagöz'ünün de siyasal yanı güçlüdür. Ancak bu dönemde de gene Türk Karagözcüler temsil veriyorlardı. 18 Ağustos 1841'de Atina'da çıkan *Takhipteros Phimi* gazetesi Hacivat ve Küçük Mehmet'le ilgili bir Karagöz oyunu gösterileceği haber verilmektedir. Aynı gazete 9 Şubat 1852 günlemleri sayısında Plaka'nın Atina kesiminde bir Doğu tiyatrosu kurulduğunu, giriş parasının 10 santim olduğunu, nargile içmek isteyenler için bir beş santim daha ödeneceğini, üç saat sürecek bu gösteride durmadan gülünece-



Karagiozis.

48 Yunanistan'daki Karagöz üzerine pek çok yayın vardır. Bir ilki yeni tarihlî örnek verelim: Yunanistan'da yayınlanan *Theatro* dergisinin 10. sayısı (Temmuz-Ağustos 1963) Karagöz özel sayısıdır. Bu dergide Sabri Esat Sıyavuşgil'in de Yunanca bir yazısı bulunmaktadır. Ayrıca Démétrios Loucatos, "La Tradition et la vie populaire grecque dans les représentations de Karaghiozis", *Quand les Marionnettes du Monde...*, ss. 232-244; Allan Ross MacDougall, "An Athenian Shadow-Show", *Theatre Arts Monthly*, Mayıs, 1933, ss. 387-393; Catherien Illyne, "The Athens Theatre of Shadows", *Studio*, Şubat 1935, ss. 79-83; Dr. Hans Jensen, *Vulgargriechische Schattenspiel-texte*, Berlin 1954; Jean-Pierre Dedet, "Le théâtre d'ombres grec", *La Table Ronde*, Mayıs 1966, ss. 77-87.



Hatziavatis.

ğini, son temsilde Karagöz'ün evlenmesinin kutlanacağı bildirilmektedir. 1854 Ocak ayında ise *Athena* gazetesinde eskiden yasaklanmışken şimdi Karagiozis'e polisçe hoşgörüyle izin verildiğini, oysa bu küfürlü Asya tiyatrosunun ne türlü açık saçık, iğrenç sahnelerle dolu olduğunu Sayın Müdür anlaşılan bilmiyor. Türk Karagöz'ü Yunanistan'da giderek yayıldı; daha çok liman kentlerinde, Patras'da, Kalamata'da, Pire ve Lavriox'da Karagöz oynatılıyordu. Kırım Savaşı sırasında işgal kuvvetlerinin komutanı bir Fransız amirali Pire'de Belediye binasının karşısında bir parkta Karagöz oynatılmasına izin vermişti. 1880'lerden sonra Türk Karagöz'ü Yunanlaşmaya başladı. Özellikle Balkan savaşları sırasında tıpkı Kuzey Afrika'da Fransızlara yapıldığı gibi, bu kez Türklerden öğrendikleri gölge oyunu ile Türklere karşı bir savaş aracı olarak kullandılar.⁴⁹

Oyun konuları 1821 ayaklanmalarına dönüştü. Daha önceleri perdenin iki yanında karşılıklı Hacivat ile Karagöz'ün evi varken, yeni gelişmelerle Karagöz'ün evinin karşısına Paşanın evi kondu. Karagöz yoksul, ezik Yunanlıyı, Paşa ise görkemli ve ezici Osmanlı devletini simgeledi. Türk Kurtuluş savaşından Yunanlılar yenik çıkınca ahali değiş tokuşunda pek çok Rum Anadolu'dan Yunanistan'a geldi, bunların gelişiyle konularda da değişim görüldü. İkinci Dünya Savaşı'nda da Karagöz Naziliğe karşı direnişte yerini aldı. Vezir, paşalar ve jandarmaları işgalcileri ve işbirlikçileri simgeledi.

Aşağıda örneklerle Yunanlıların Karagöz'ü nasıl bizden kopya ettikleri oyun kişileri, oyun konuları, oynatma tekniği ve söz ve dil oyunları bakımından örneklerle gösterilecektir.

Önce oyun kişileri : Oyunun baş kişilerinden Karagöz, *Karagiozis*; Hacivat ise *Hatziavatis* olmuştur. Tasvirlerin ve oynatılışlarının benzerliği bir yana, özellikleri de birbirine çok benzemektedir. *Karagiozis* de işsizdir, karısı hep onu kınar. Aynı tepkileri gösterirler. Frenk

49 Bu üç haber için bkz. Zakhos-Papazahariou, s. 32.

ve Çelebi kişilerinin de benzerleri vardır. Frenk'in karşılığı *Sior Dionysios* : Bay *Dionisos* veya *Nionios* ve bir bakıma da *Aggelos*'dur. Ancak bunlardan *Nionios* bizim Frenk'e çok yakındır, ayrıca Çelebi'ye de benzer. İyi, özenli giyim kuşam ve özellikleri bakımından Çelebi'nin Türk gölge oyununda kullanılışı çok yaygındır. Yunan gölge oyununda Bey veya Genç Türk Subayı, Çelebi'ye benzer. Zengin Çelebi, işletmesi veya bakması için bahçesini veya hamamını *Hacivat*'a verir. Yunan gölge oyununda Bey de *Hatziavatis*'e ekmekçi fırınına bakması için verir. Çelebi nasıl bir oyunda Karagöz'ü yanına uşak alırsa, Bey de *Karagiozis Ipiretis* [Karagöz Uşak] ve *Arrevones Tou Karagiozi* [Karagözün Nişanı] nda Karagiozis'i uşak olarak alır. *Yalova Safası* oyununda Çelebi'nin durumu, *Karagiozis Dia Tis Vias Giatros* [Karagöz Zoraki Doktor] dakine benzer. Her ikisi de oyundaki genç kadınla ilgilidir. Karagözün "Kırgınlar" oyunundaki "Demeli", "Dediği gibi", "Rastgele" gibi kişiler nasıl adlarındaki bu sözcükleri tekrarlırsa, Yunan Karagöz'ündeki *San-na-leme* adındaki kişi de, Demeli anlamına Sa-na-leme'yi sık sık tekrarlar. Bozacı Arnavut, Yunan gölge oyununda *Buzis* olmuştur. Bizim Karagöz'deki "Küçük Yılan" ın karşılığı Yunan gölge oyununda *To mikro fidi* "Büyük Yılan" ınki ise, "*To Katarameni*" [Mel'un] veya *Megalo fidi*'dir. Türk gölge oyunundaki Kastamonu'lu Baba Himmet (oyun argosunda Türk veya Hırbo) Yunan gölge oyunundaki uzun boylu anlamına gelen *O Psilos* ile *Barba Yiorgo* [Yorgi Dayı] ya benzer. Nasıl Baba Himmet Türk gölge oyununda en büyük tasvirse, Yunan gölge oyunundaki de öyledir. Karagöz, Baba Himmet ile konuşmak için merdivene çıkarsa, aynını Yunan gölge oyununda da buluyoruz. *Barba Yiorgo* Ulah bir çobandır. Türk Karagöz'ü Baba Himmet'e "ayı" derken, Yunan Karagöz'ü onu "öküz" diye çağırır. Kastamonu ağzı yerine Rumeli Ulah ağzı konuşur. *Yazıcı* oyununda Himmet'in davranışı ile, *Yazıcı* oyununun benzeri *Karagiozis Grammatikos* [Karagöz Kâtip] ile Orman oyununun benzeri *Navagio Tou Barba Yiorgo* (Barba Yiorgo'nun Batışı) ndaki davranışlar benzerlik



Bir Yunan tasviri.



Perde gerisinden Yunan gölge oyunu.

gösterir. Nasıl "Sahte Gelin" de Karagöz gelin olup, neredeyse Tuzsuz Deli Bekir ile evlenecek ise, *Gamos Tou Barba Yiorgo* [Barba Yorgo'nun Düğünü] oyununda Karagiozi de Barba Yiorgo evlenecektir. Matiz veya Sarhoş'un Yunan gölge oyunundaki karşılığı *Veligeka* ya da *Dervenagas* [Derven Ağa] herhalde Derbent Ağasından gelmiş olmalıdır. O da herkese meydan okur, döver, silâhlarıyla düzen bağı, yasaları korur. Karagöz ve öteki kişilerle ikisi de benzerlikler gösterir. Tasvirler de çok benzer. Yahudi'nin (oyun argosunda Cut) Yunan gölge oyunundaki karşılığı *Evraios*'dur. Görünüşleri, karakterleri, söyledikleri şarkı bile benzer. Bebe Ruhi'ye gelince, bunun Yunan gölge oyunundaki karşılığı Cüce *Morfonios* [Züppe Cüce] ile Karagiozi'nin üç oğlu *Kollitiria*'dır. Karagöz ve Hacivat'ın da perdeye çıkan oğulları vardır. Yunan gölge oyunundaki üç oğul çocuk olmaktan çok cücedir, özellikle ortancası *Skropios* [Akrep]. Küçüğü *Pitsikoggos* çocuğa daha yakındır.

Karakterin yanı sıra, teknik bakımdan da Yunanlılar'ın nasıl bizi kopya ettiklerine bir iki örnek göstereyim. Türk gölge oyunu nasıl Ortaoyununa benzer ve bu ikincisi canlı, gerçek oyuncularla oynanırsa, Yunan gölge oyununun da sonunda *Apotheosis* [Tanrısama] denilen bölümde gölge oyuncusu ve yardımcıları bir temsil verirler. Bir de Türk gölge oyuncularının -fırdöndü- dedikleri bir teknik vardır. Türk gölge oyunlarında sopalar tasvirlerle dikey olarak saplandıkları için hareketler tek yönlüdür, sağa veya sola dönemezler. İşte, Türk gölge oyuncuları bunu yenmek için tasvirin sırtına ufak deri bir yuva yapmışlardır. Çin gölge oyununda olduğu gibi, sopanın ucundaki sivri iğne buraya sokularak tasvir sağa ve sola menteşe gibi döndürülebilmektedir. Yunanlılar, bunun kendi buluşları olduğunu ileri sürerler. Sözde Kostas Biris'e göre bunu 1918'de Yiannakuras adında bir gölge oyuncusu Amerika'dan getirmiş, Türkler de ondan almışlar. Oysa gerek Topkapı Sarayı Müzesi, gerek Metin And koleksiyonunda böyle fırdöndülü tasvirler bulunduğu gibi, daha eski tarihi koleksiyonlarda da rastlanır. Ama herhalde 1918'den çok önce Türk-

ler bu tekniği biliyorlardı. Bir nokta daha var : Yunan gölge oyununda çok rastlanılan Büyük İskender (buraya resmi alınmıştır) ve canavarı öldüren Megaleksandros'un dizlerinde buraya alınan resimde görüldüğü gibi insan başları vardır. Birçok resimden (hayvan, insan ve bitki) tek bir resim yapmak Türk - İslâm minyatür geleneğinde çok görülür. Türk gölge oyunundaki tasvirlerden Topkapı Sarayı Müzesinde ve Metin And koleksiyonunda pek çok örnekler bulunmaktadır. Yunanlılar bu sayılanlardan başka Türk Karagözünün asıl fasıllarından geniş ölçüde yararlanmışlardır. Hemen hemen kalbur üstü bütün Türk fasıllarını kullanmışlardır. Bunları örneklerle gösterelim : *Büyük Evlenme* faslından Yunanlılar iki fasıl oluşturmuşlardır : *O Gamos Tou Karagiozi* (Karagözün Düğünü) ve *I Gennisis Tou Kollitirion* (Kollitirion'un Doğumu). Bu fasıl yalnız Yunanistan'da değil, Kuzey Afrika'da da oynanmıştır. "Karagöz'ün Şairliği" faslı hem Harvard bandlarındaki *Karagiozi 2 ores Prothipurgos* (Karagöz İki Saat Başbakanlık Yapıyor) da, hem de Vangos'un bir iki bandında görülmektedir. *Yazıcı* faslının tıpkısı *Karagiozi Grammatikos* (Karagöz Yazıcı) dır. Yalnız çeşitli karakterlerin Karagöz'e mektup yazdırması değil, ayrıca ayrıntıları da büyük benzerlik gösterir. Sadece bitiş benzemez. "Yazıcı" da işe cin karışır. Yunan oyununda ise Baba Yiorgio, Karagiozis'i döver. *Sahte Gelin*'deki olayların gelişimi *Gamos Tou Barba Yiorgio*'ya benzer. Yalnız Yunan oyununda Karagöz dayısıyla gelin olur. *Bahçe* faslı *Giul Mpakse* [Gül Bahçe] ye benzer, (bir başka adıyla *Proti Maia* (Birinci Mayıs). *Yalova Sefası*'nın benzeri *To Kiupi* [Küp] dür. Birincide gezmeye gidecek taklitler harara saklanırken, ikincide bir küpe saklanırlar. "Salıncak" faslının Yunan karşılığı *I Kunia* (Salıncak) dır. Her ikisinin de sonunda Yahudi salıncaktan düşer ve yalancı bir cenaze töreni düzenlenir. *Mandıra* oyununa Yunanlılar'ın birçok oyunu benzemektedir; *Karagiozi Ipiretis* : (Karagöz Uşak), *Arravones* : (Nişan), *Vavelonia* : (Babilon-Geveze), *Liga Apola* (Herşeyden Biraz) gibi. "Karagözün Ağalığı" ise *Khriso Onerio* (Tatlı Rüya) veya Ka-

ragiozi Psarras (Karagöz Balıkçı) oyunlarına benzer. Ancak Karagöz burada ağa değil, paşa olur. *Kanlı Kavak* ile *Cazular* fasılları Yunanlılar'ın *Stoikhiomeno Dendro* (Büyüleyen Ağaç) suna yakındır. Bunun bir başka adı *Metamorposis* (Yüz Değiştirme) dir. *Tımarhane* faslının Yunan karşılığı ise, *Karagiozi Sto Trellokomeio* (Karagöz Tımarhanede) dur. Ancak Yunan oyununda, bir kadının bir dükkândan mücevher çalması sahnesi gibibir bir dolantı katılmıştır. *Kütahya* yahut *Çeşme* oyununun Yunan karşılığı *Baklaim Kukia* (Bakla Baklaim) ile *Karagiozisin Ameriki* (Karagöz Amerika'da) dır. *Baklaim Kukia*, ayrıca *Çivi Baskını* oyunuyla da benzerlikler gösterir. Burada çivi parolası *Amerikaniko Karfi*, yani Amerikan çivisidir.

Yunanlılar Türk fasıllarını üç biçimde işlemişlerdir. Ya değiştirmeden [*Salıncak*'ın *Kunia* oluşu gibi], ya iki veya daha çok Türk oyunundan bir oyun yaparak (*Kütahya* ile *Çivi Baskını*'nın *Baklaim Kukia* oluşu gibi) veya tek bir Türk faslından birkaç oyun çıkararak (*Büyük Evlenme*'den *Gamos Tou Karaghiozi* Karagözün Düğünü ve *Gannisis Tou Koll Kol*'ün Doğumu'nun çıkışı gibi). Yunan gölge oyuncularına göre Türklerden başka fasıllar da alınmıştır : *Karagiozis Furnaris* (Karagöz Fırıncı), *To Navagios Tou Barba Yiorgo* [Barba Yorgo'nun Batışı] ve *Karagiozi Yiatros* (Karagöz Doktor) gibi. Ancak bunları Türkçe asıllarıyla karşılaştırmak olanağı bulunamamıştır. Ayrıca kalıplaşmış ve tekrarlı sahnelerde de büyük benzerlikler görülür. Örneğin *Hacivat*'ın, özellikle zengin *Çelebi*'den işletmek için bir yeri alması sahnesine Yunan oyunlarında çok rastlanır. Hamam oyunu ve Yunan karşılığı *Karagiozi Furnaris* gibi. Kimi kez *Hatziavatis* (Hacivat yerine Karagiozis bu işi üzerine alır ve işletir. *Orman* faslı ile bunun benzeri *Diavolos Kumparos* (Şeytan Sağdıç) veya *To Pigado* (Kuyu) ya da *Karagiozi Hartopktis* (Karagöz Kumarbaz) da olduğu gibi. Karagözün, evinden zurna almaya gitmesi, *Hacivat*'ın Karagöz'e yaşını, doğduğu yeri sorması, en iyi yalan söyleme yarışı gibi sahnelerin de Yunan oyunlarında karşılıkları bulunmaktadır.

Dil ve söz oyunlarında da Yunan oyunları Türk fasıllarından çok yararlanmışlardır. Karagöz Hacivat'a Hacı Cavcav der. Karagiozi ise Hatziavatis'i *Hatzatzari* diye çağırır. *Mandır*a oyununda (zaten oyunun bir adı da *Hımhımlı Mandıra*'dır) Karagöz burnuna pamuk koyarak genizden konuşur, *Arrevonnes Tou Karagiozis* : (Karagözün Nişanı) nda Karagöz aynını yapar. Karagiozis de, Karagöz gibi Hacivat'ın süslü, özenli bezenli sözlerini saçma bir söz yığınınna çevirir ve insan adları üzerine cinaslarda bulunur.

Yukarıda sözünü ettiğimiz Biris'in kitabında Karagöz'ün Yunan kökenli olduğunu ileri sürerken bellibaşlı dayanak noktası Yunanlı Karagözcülerin söyledikleri, verdikleri bilgilerdir. Oysa Harvard ses bandlarında Yunan gölge oyuncularıyla yapılan konuşmalar bunun tam tersini göstermektedir. Örneğin 68 yaşındaki gölge oyuncusu Vasilaros, bu sanatı 1912'den önce Selânik'te sürekli Karagöz oynatan bir Türkten öğrendiğini, 61 yaşındaki Aleksopulos, *Furnaris* (Fırıncı) adlı oyunun sonunu Türkiye'de bulunduğu sırada Türklerden öğrendiğini söylüyor. Bu bilgilerin toplanması dostum Rinvoluceri'nin çabaları ile gerçekleşebilmiştir. Bırakın Yunan gölge oyununu araştırıp Türk gölge oyunu ile karşılaştırmayı, Türk gölge oyununun Millî Eğitim Bakanlığınca yayınlanan tarihi⁵⁰ bile baştan aşağı yanlışlarla doludur. Neyse ki, Cevdet Kudret'in çabasıyla Karagöz fasılları ve muhavereleri titiz bir biçimde hazırlanarak üç ciltte yayınlanmıştır. Kendi değerlerimizin incelenmesini bile yabancılara bırakmayıp kendimiz önemle ele almadıkça, ellerin bunlara sahip çıkmasına hiç şaşmayalım. Sonra gazetelerde kendimiz yazar kendimiz okuruz türlüsünden tepkiler göstermemizin hiçbir yararı yoktur.

50 Bu kitabın eleştirisi için bkz. Metin And, "Türk Gölge Oyunu ve N. Sevin'in yanlışları", *Türk Folklor Araştırmaları*, Ekim 1969.

XII. AVRUPA'DA GÖLGE OYUNU

Avrupa'daki gölge oyununa da kısa toplu bir bakışa yervermeyi uygun bulduk. Gölge oyununun Doğu'dan Avrupa'ya ne zaman geldiği kesinlikle bilinmemektedir. XVIII. yüzyıl gezginlerinden Pietro della Valle'nin Türk Karagözünü seyrettikten sonra bunu Napoli'de ve Roma'daki oyunları andırdığını söylediğini daha önce belirtmiştik. Ancak İtalya'dakiler gerçekten gölge oyunu muydu, bunu kesinlikle bilmiyoruz. Çin gölge oyununun daha çok Avrupa'da XVIII. yüzyılda tanındığını biliyoruz. Bunun misyonerler eliyle 1767'de tanıtıldığı sanılmaktadır. Çin gölge oyunu üzerine ilk bilgiler Halde'nin kitabındadır.¹ Çinlilere göre ise 1761'de bir Fransız bunu



Fransa'da saydam dekorlu gölge oyunu

Fransa'ya götürüp Paris ve Marsilya'da oynatmış, buradan da Almanya'ya ve 1776'da Londra'ya gelmiştir.

¹ J.B. du Halde, *Description géographique, historique, chronologique et physique de l'Empire de la Chine et de Tartarie chinoise*, Paris 1735, II, s. 96-97.



H. Callot'nun gölge tiyatrosundan

Goethe 28 Ağustos 1781'de doğum gününde *Minerva'nın Yaşamı* ve aynı yıl 24 Kasım'da *Midas'ın Yargısı* adlı oyunları Çin Gölge oyunu tekniği ile oynatmıştır.²

Gölge oyunu Fransa, İngiltere ve Almanya'da uzun süre renksiz, siyah görüntülerle oynatılmıştır. Türk Karagözü gibi deriyi saydamlaştırma ve renklendirme yöntemleri Avrupa'da bilinmiyordu. Yalnız XVII. yüzyılın ikinci yarısında Fransa ve Almanya'da "izdüşüm feneri" nin [*lanterne magique*] bulunuşu ile, XVIII. yüzyılda da cam üstünde renkli resimlerin, diaların izdüşüm feneri ile perdeye yansıtılması sonucu, gölge oyunu yeni boyutlar kazandı. Fransa'da XVIII. yüzyılda en önemli gölge oyunu tiyatrosunu Dominique Séraphin 1772'de, Versaille yakınında Hotel Lannion'da kurdu.³ 1781'de Versaille'da temsiller verdi, bu, saraylıların hoşuna gitti. 1784'de Paris'te oynatmak üzere kraldan izin aldı, Palais Royal'de temsillerine başladı. 1799'da çekildi, gölge oyunu ti-

² Max Bührmann, *ad.g.e.*

³ Bkz. Séraphin gölge oyunu için bkz. Ernest Maïndron *Marionnettes et Guignols*, Paris t.y., ss. 153-180.

yatrosunu cüce Moreau'ya bıraktı : Tiyatroyu 1800'de Séraphin'in ölümünden sonra önce dul karısı, sonra damadı sürdürdü.

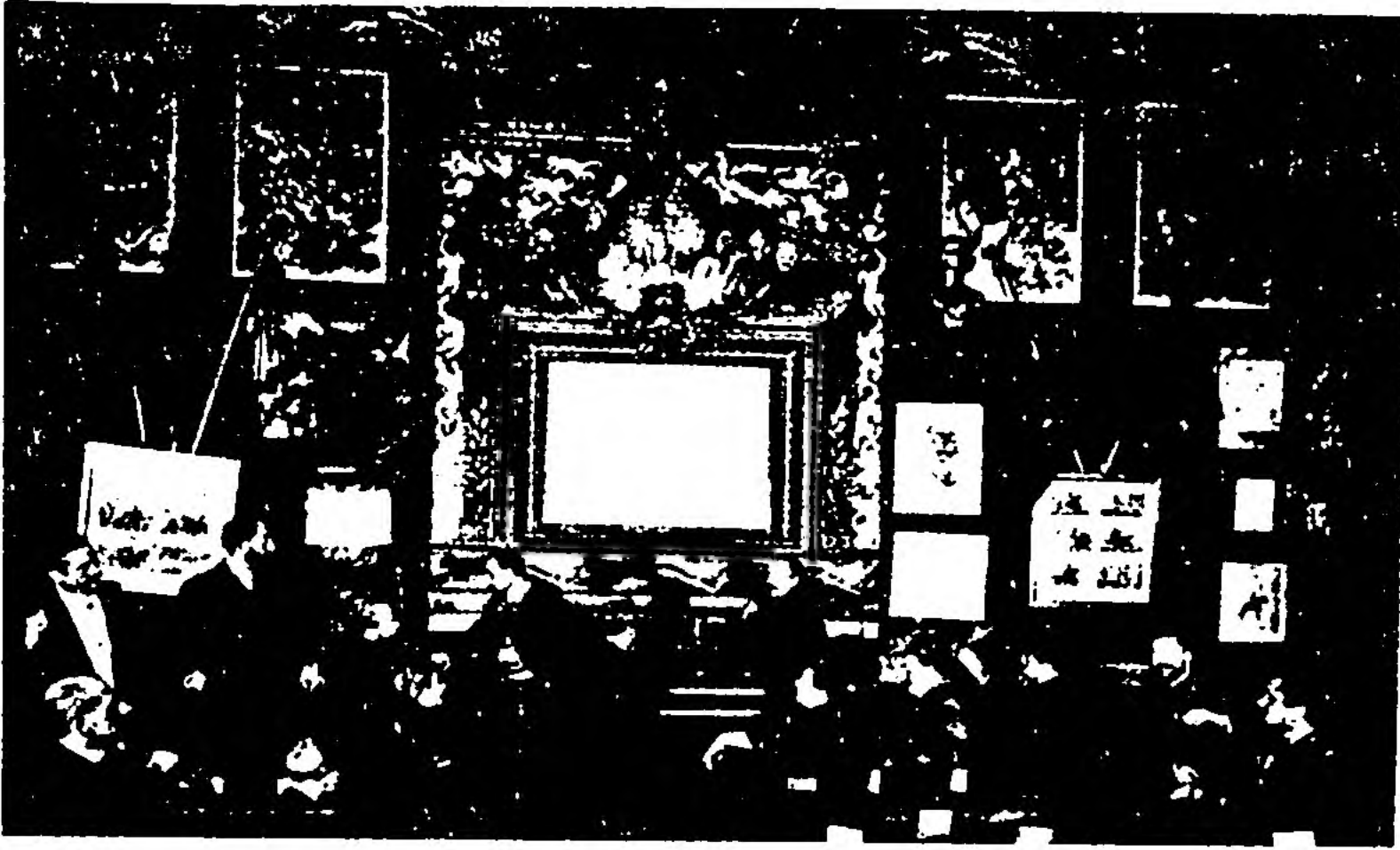
XVIII. yüzyılda yaygın olan bir uygulama da, insan görüntülerinin gölgelerini düşürmektir. Birçok tiyatro vardı, özellikle Carmontelle'in kurduğu tiyatro dikkati çekiyordu. Bu türlü canlı insan gölgelerini perdeye yansıtmayı Ulvi Uraz da, öyle sanıyorum Türkiye'de ilk kez Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* adlı oyununda uygulamıştı. Paris'te L'Ecole Polytechnique öğrencileri, okulun öğretmenlerini karikatürize etmek için gölge oyunu temsilleri vermişlerdi. Bu okuldan çıkan ve iyi bir elektrik teknikeri olan Paul Vieillard gölge oyununu çok geliştirdi, Karagözü elektrikle ışıklandırma tekniğini kullandı, temsillerini Théâtre Noir et Blanc'da verdi; iki filme de katkıda bulundu.

Fransız kabare tiyatrolarından bir tanesi, Le Chat Noir, bizi birkaç bakımdan ilgilendirmektedir.⁴ Le Chat



Caran d'Ache gölge tiyatrosunda perde gerisi

⁴ *Le Chat Noir* Tiyatrosu için bkz. Malindron, ss. 336-355.



Le 'Chat Noir'ın perdesi

Noir 1881'de çok yetenekli Rodolphe Salis adında bir sanatçının Boulevard Rochechouart'da kurduğu ve 14 yıl büyük ilgi çekmiş, birçok şairin, yazarın, sanatçının, mizahçının, karikatürcünün okulu ve esin kaynağı olmuş bir yerdir. Burası Jean Richepin, Emile Gondeau, Henri Rivière, Alfred Capus, Jean Moréas ve daha nice şair ve sanatçının uğrak yeri olmuştu. 1885'te "Le Chat Noir" yeni bir sokağa taşındı. Tiyatronnu en önemli gösterisi gölge oyunuydu. İşte bu bakımdan da bizi yakından ilgilendirmektedir. Çeşitli sanatçı, karikatürcü ve yazar elele vererek uzun konulu gölge oyunları yaratıyor ve bunları seyircilerine sunuyorlardı. Bunlardan Caran d'Ache'in "Destan" adlı uzun gölge oyunu gösterisi, Napoleon'ın savaşları üzerineydi. Burada bizim Karagöz bile oynatıldı; ancak bu, Rodolphe Salis'in ölümünden sonra oldu. 1889 yılının Nisan sonunda Türkiye'de uzun zaman kalmış, ayrıca Batı etkisinde Türk tiyatrosu ve Türkiye'de resim üzerine iki de inceleme yayımlamış olan Adolphe Talasso ile Frédéric Gariulo adındaki arkadaşı Türk Karagözünü ilk kez Paris'lilere "Le Chat Noir" da tanıttılar.⁵ Le Chat Noir, gezileriyle başka yerlerde de

⁵ Bkz. *Levant Herald-Eastern Express*, 1 Mayıs 1889.

tanındı. 1897'de kurucusu Salis'in ölümünden sonra karısı sürdürmeye çalıştı.

Giderek Le Chat Noir örneğinde gölge oyunu gösteren pek çok kabare tiyatrosu doğdu. Örneğin 1892'de Lyon d'Or, Théâtre Bodinière, 1898 de La Boite à musique, 1904'de Cabaret de la Lune Rousse gibi. Gösterilen gölge oyunlarından bir önemlisi 1890'da Eric Satie, Miguel Utrillo ve Vincent Hyspa'nın ortaklaşa yarattıkları *Noel* adlı oyundu. Le Chat Noir'ın bir kolu İstanbul'a da uzandı. 1906 yılında Henry Yan adında biri Beyoğlu'nda "Catacloum" adında bir kabare tiyatrosu açtı. Bu, gazetelerde Théâtre des Ombres d'Art du Chat Noir diye duyuruldu. Catacloum, gerçekten de Le Chat Noir gibi gölge oyunu temsillerine yer veriyordu, ancak daha çok Beyoğlu'nun, İstanbul'un güncel konularını ele alıyor, onları taşıyordu. Catacloum, temsillerini 1910'lara kadar sürdürdü. Sürekli yeri Beyoğlu'nda, Hammalbaşı Sokağı 38 numaradaydı. Sonlara doğru Catacloum adındaki Le Chat Noir'ı kaldırdı, kendisini yalnız Cabaret Artistique et Théâtre d'Ombres olarak duyurdu; ortağı da Luce Yoll'du. 1910 yılının Mayıs ayında Catacloum, 2 perde 4 tablolu *Pera-Halley-Retour* adlı müzikli bir oyun sahneledi. Oyun, o yıl dünyaya çarpacağı korkusu ile büyük panik yaratan Halley kuyruklu yıldızının Beyoğlu'nda nasıl karşılandığını alaylı bir biçimde işliyordu. Nitekim Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ünlü *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* adlı ünlü romanı da aynı konudaydı. Eseri Henri Yan yazmış, müziğinin bestecisi N. harfi arkasına gizlenmişti; giysiler de Appol ortaklığına idi. Ne yazık ki bu ilginç kabare oyununun metni günümüze ulaşmadı. Yalnız dört tablo şu yerlerde geçiyordu : Bakanlar Kurulu -Müze- Beyoğlu'nda Balo -Haliç- Orkestra yöneticisi Mme de Moriana idi. Oynayan sanatçılar arasında şunlar vardı : Ade Noves, Renée Chalgreau, G. de Mazi, Coreoggioli, Montval, Kerita, Olympia, Yoll, Chartory, vb. Topluluk Haziran'da dağıldı, ancak Eylül ayında yeri büyütülerek yeniden açıldı. Burada ilginç olan bir de Hammalbaşı sokağının bu türlü gösterilere sahne olmasıdır. Nitekim gene aynı sokakta temsiller verilen ve



Le Chat Noir'ın kurucusu Rodolphe Salis'in bir karikatürü.

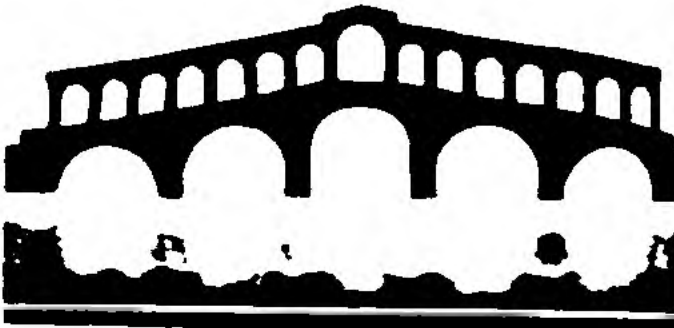


Victor Massé sokağında Le Chat Noir'ın tiyatrosu

-bir yazımızda belirttiğimiz gibi- daha sonra ilk sinemanın gösterildiği Sponek birahanesi de bu sokaktaydı. Ardından, Hammalbaşı sokağı 22 numarada bulunan Kutu adlı gece kulübünde Hazım Körmükçü 1931'de Karagöz oynatmıştı.

Séraphin'in getirdiği yenilikleri geliştirenlerin biri de Père Castor'dur : Eudel, 1870'de Molière'in oyunlarını da gölge tiyatrosunda oynattı. Séraphin, gölge oyununda 15 santim boyunda, siyah ve bir kolu ile bacağı ya da iki kolu oynatılabilen görüntüler kullanıyordu. XIX. yüzyılda gazeteciliği bırakan Lemercier de Neuville kuklacılığa başladı; bu arada Gustave Doré ile işbirliği yaparak gölge oyunu tiyatrosu da kurdu, ünlü kişileri perdeye getirdi. De Neuville'in gölge oyunu görüntüleri 40 santim boyundaydı, iplerle oynatılıyordu; kol ve bacakları eski yerlerine getirmek için yay ya da lâstik kullanılıyordu. Bu arada Fransa'da gölge oyunu evlere de girdi; özellikle bir çocuk oyunu niteliğini kazandı. Ayrıca elle duvara ışıkla gölgeler düşürme yöntemi yaygınlaştı.

Fransa'daki bu gelişmeleri Almanya'da ve İngiltere'de görüyoruz. Örneğin Almanya'da gölge oyununa XVII. yüzyılda rastlıyoruz. ⁶ Söz gelimi 1683'te Danzig'te, 1692'de Frankfurt'ta, Ferdinand Beck adındaki tiyatro yönetmeni de 1731'de, tiyatro temsillerinde, perde aralarında gölge oyunu oynatıyordu. XVIII. yüzyılın ortasında Chiarini adında biri Hamburg'da ipli gölge oyunu temsilleri veriyordu. Büyük Alman yazarı Goethe 1781'de Tiefert'ta bir gölge oyunu tiyatrosu kurdu ve Einsledel ile temsiller için oyun yazdı. Romantik Alman yazarları kukla kadar gölge oyununu da seviyorlardı. ⁷ Söz gelimi Christian Brentano, Achim von Arnim, Justinus Kerner, Tieck, Uhland, Mörike gibi. Kont Pocci gölge oyunu için görüntüler çiziyor, oyunlar yazıyordu. 1827'de Berlin'de yerleşik bir gölge oyunu tiyatrosu vardı. Zaten bu yıllarda Almanya'da siluet yapımına büyük önem veriliyor; herkes siluetini kestirip duvara asıyordu. 1900'da Mü-



Alman gölge oyununda dört görünüm.

⁶ Bu konuda bkz. *Geschichte*, ss. 162-168.

⁷ Bu konuda bkz. *Geschichte*, ss. 169-185.



Güney Almanya (Münich) gölge tasvirleri

nih'te Elf Scharfrichter adlı bir kabare tiyatrosu, "Le Chat Noir" in etkisiyle olacak, gölge oyunu temsilleri

de veriyordu. Daha sonra Avusturya uyruklu olan Alman Hans Schilessman da Le Chat Noir'ın başarılı gölge oynatıcısı Caran d'Ache ile işbirliği yaparak 1892'de Viyana'da gölge oyunu temsilleri vermişti.

1907'de Baron Alexander von Bernus gölge oyununu canlandırmak girişiminde bulununca bu, edebî çevrelerde olumlu yankılar yarattı. Bu tiyatrodaki ressamlar ve yazarlarla işbirliği yapılarak Alman edebiyatının önemli eserleri gölge oyunu ile sunuldu. Bunu 1913'te Breslau'da Schiedmeyerssal'de, Friedrich Winckler Yananberg ile Fritz Ernst'in gölge oyunu tiyatrosu izledi. Onlar da Alman edebiyatının önemli eserlerini gölge oyunu perdesine getirdiler. Savaş başlayınca durakladı, daha sonra Bruno Zwiener, Breslau'da yeni gölge oyunu tiyatrosu kurdu. Cava gölge oyunu da Almanları çok ilgilendirdi. Örneğin Bas Lusigk'te Franz Bauer, Hamburg'ta Bruno Karberg, ayrıca Kathe Baer-Freyer hep Cava gölge oyunundan esinlendiler. Bu yıllarda gölge oyunu Almanya'da çok yaygındı, çok ilgi yaratıyordu. İlginç deneyler de yapılıyordu. Söz gelimi Leo Waismantel, sinema ile gölge oyununu birlikte kullandı. Münih'te Ludwig von Wiech de çizgi filmini sinemaya aldı. Günümüzde de, gölge oyunu ve çizgi filmlerini sürdüren Lotte Reiniger, denilebilir ki, çizgi filmine ve gölge oyununa yeni boyutlar getirmiştir.

Gerek sinema, gerek tiyatro tarihinde başlı başına bir bölüm olan Lotte Reiniger, üçü birbiriyle çok yakından ilintili üç sanat dalının ustasıdır. Çizgi filmi, siluet kesmek ve gölge oyunu. Öyle ki çizgi filmini Walt Disney'den daha önce, hem de uzun süreli sanat filmleriyle gerçekleştirmiştir. Dokuz yıl önce ölen kocası Karl Koch, ünlü sinema yöneticisi Jean Renoir'ın ortağı idi. Lotte Reiniger ilk çizgi filmini 1919'da Paul Wegener'le birlikte yapmıştır. Bu "Fareli Köyün Kavalcısı" dır. Bunu sonra bir sürü film izledi : "Prens Ahmet'in Serüvenleri", Mozart'ın Sihirli Flüt operası üzerine "Papageno", Venedik Bianeli'nde birinciliği alan "Sevdalı Küçük Terzi", 1957'de yaptığı "Güzel Helena", 1958'de Mozart'ın



Rolf von Hörschmann'ın gölge oyunundan iki sahne (alttaki 1907'de Münich'te oynanmış Türk gölge oyununun öndeyişinden)

Saraydan Kız Kaçırma operası üzerine "Haremde Bir Gece" adlı renkli filmleriyle 10'u sessiz 10'u sesli, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da sinema ve televizyon için 14 film yapmıştır. Buların çoğunun konusu Kül Kedisi, Uyuyan Güzel, Çizmeli Kedi, Kurbağa Prens, Alaaddin gibi çocuk masallarından alınmıştır.

Lotte Reiniger bu filmleri üstü cam, alttan aydınlanan bir masada gerçekleştirmektedir. Bu camın altında ona paralel kat kat başka camlar daha bulunmaktadır. Masanın üzerinde dikey bir kamera asılıdır. Elle ya da makas ucuyla görüntüler kıl payı oynatılarak her durum ayrı ayrı çekilir. Bu nedenle "Prens Ahmet'in çekimi üç yıl sürmüş, 250.000 resim yapılmış, bunlardan 100.000'i kullanılmıştır." Filmin süresi ise 65 dakikadır.

Ancak burada Lotte Reiniger'in büyük ustalığı, silüetlere can veren tılsımlı elinin katkısıdır ki, onu sanat düzeyi bakımından öteki çizgi filmcilerinin kat kat üstünde tutmaktadır. Reiniger'in silüetlerini resimli kitaplardan, dergi yazılarından tanıyordum. Ancak 1965 yılında üç ay için Londra'da araştırma yaparken onun silüetlerini yakından inceleyebildim... Ünlü tiyatro tarih-



Lotte Reiniger (Toronto 1975)



Lotte Reiniger Sihirli Flüt'ü oynatırken

çisi ve Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu eski başkanı dostum Ifan Kryle Fletcher, Lotte Reiniger'-in hem yakın dostuydu, hem de onun silüetlerinin en zengin koleksiyonuna sahipti, bana da bir tane armağan etti. Fletcher, Almanya'dan İngiltere'ye yerleşen Reiniger'i tanıştırmak istedi. Zaten Reiniger de Karagöz üzerine konuşmak için benimle buluşmak istiyormuş. Ancak o sıralarda gölge tiyatrosu Londra dışında dolaşmakta olduğundan buluşamadık.

1967 yılının Temmuz ayında yolum gene Londra'ya düştü. Lotte Reiniger'in gölge tiyatrosunun Arts Theatre'da temsiller verdiğini öğrendim. Ancak tiyatronun bütün biletleri satılmıştı. Gene Fletcher'in yardımıyla hem bilet buldum, hem de temsilden sonra Reiniger ile buluşmam sağlandı. Salon çocuklu büyüklü seyircilerle hıncahınç doluydu. Önce kendisi sahneye çıkıyor, seyircilerle görüşüyor, sonra temsilin sunucusu soytarı Pedrolino'nun bir silüetini kesiyor. İlk oyun "17 İneğin Öyküsü" adlı kısa bir oyundu. İkincisi ise *Aya Yolculuk* adında uzun ve çağdaş konudaydı. Bu arada artık sinema klasikleri arasında yer alan *Papageno* filmi de gösterildi. Temsilden sonra perde gerisine gittim. Lotte Reiniger'in yardımcıları Christopher Reith, Elisabeth Waghorn, soytarı Pedrolino'yu canlandıran Richard Gill ve *Papageno* da Mozart müziğini filme uyarlayan Peter Gellhor ile tanıştıktan sonra perde gerisini gezdim, görüntüleri, ışıklamayı inceledim. Gerek oynatma tekniğinin gerek perde önüne düşen görüntülerin Karagöz'e çok benzediğini belirtmem üzerine, Karagöz'den esinlendiğini, Karagöz'ü de Almanya'da Karagöz incelemelerinin babası Dr. Georg Jacob'tan öğrendiğini söyledi. Karagöz'ü çok iyi bilmesine rağmen, gene de temsil yorgunluğunu unutarak beni saatlerce Karagöz üzerine soru yağmuruna tuttu. Türkiye'ye yalnızca benim 300 parçalık Karagöz koleksiyonumu ve belgelerimi görmek için gelmek istiyordu. Elbetteki onun tasvirleri, eklem yerleri bizim Karagöz'den çok değişikti. Işık düzeni de buna göre idi. Tasvirlerinin çoğunda bir kartonu kesiyor, renkli olacak yerleri oyuyor, bu oyukları uçurtma kâğıtları



Lotte Reiniger : Sihirli Flüt (1973)



Lotte Reiniger'in
Sihirli Flüt'ünden
Pamina.

gibi renkli ince kâğıtlarla kaplıyordu. Bunların perdeye izdüşümleri tıpkı pencere vitrayları gibiydi. Ancak televizyon için, hem okullara, hem de ısmarlama üzerine filmler hazırlıyor, bunun yanı sıra da gölge tiyatrosu ile temsiller veriyormuş. Nitekim Türkiye'ye iki kez gelecek Çin gölge oyunu temsilleri veren Max Bührmann'ın Türkiye'de sunduğu "Undine" adlı uzun temsilin tasvirlerini de ısmarlama üzerine Lotte Reiniger hazırlamış. Kendisinden son aldığım 10 Aralık 1975 günlemleri mektuptan ve gönderdiği resim ve basılı programlardan ileri yaşına karşın sıkı bir çalışma düzeni içinde olduğu anlaşıyor. 30 Nisan / 3 Mayıs tarihleri arasında Kanada Montreal'de bir Lotte Reiniger haftası düzenlenmiştir. The Hogarth Puppets gölge oyunu tiyatrosu onun yaptığı tasvirler ve dekorlarıyla Oscar Wilde'in *Mutlu Prenses*'i oynamıştır. Ayrıca çeşitli temsiller vermiştir.

Bu yıllarda Almanya'da gölge oyununa duyulan ilginin bir nedeni de Türk Karagözü ve gölge oyunu incelemelerinin babası Profesör Jacob'un kitapları ve makaleleri olmuştur. Onun öğrencisi olan Max Bührmann, günümüzde Çin gölge oyununu Çinlilerden bile daha iyi oynatan tek sanatçıdır. İyi Çince bildiği için Çince temsiller de verebilen Max Bührmann, yalnız eski Çin oyunları ile çağdaştırılmış Çin gölge oyunlarını oynamakla kalmaz, ayrıca belki dünyanın sayılı Çin görüntüleri koleksiyonlarından biri onun elindedir. Max Bührmann, Türkiye'ye iki kez geldi; İstanbul ve Ankara'dan başka Anadolu'nun çeşitli yerlerinde temsiller verdi. Ayrıca birlikte bir gölge oyunu haftası düzenledik: Konferanslar, sergiler, temsillerle Karagöz ve Çin gölge younu ile dolu bir hafta.⁸

İngiltere'de gölge oyununun Avrupa'da önemli merkezlerinden birisidir.⁹ Gölge oyunu İngiltere'de Ben Jonson çağına uzanır. 1778'de Philip Astley temsillerinde gölge oyununa da yer verdi. Bir ara tiyatro temsillerinde perde aralarında gölge oyunu da gösterildi. 1835'te sokakta Chinese Galantee Show adı verilen gösteriler yaygınlaştı. Bir ara ilgi azalmışken 1912'de gene ele alındı. Jan Bussel, "Hogarth Marionette" ile tiyatrodan aralarda gölge oyunu temsilleri verdi. 1951'de Lotte Reiniger bu tiyatronun görüntülerini hazırladı. Oscar Wilde'm bir oyunu sunuldu. 1941'de Roel Puppets, kukla yanında gölge oyununa da yer verdi.

İngiltere'de günümüzde en ilginç gölge oyunu denemelerini Halen Binyon ve öğrencileri yapmaktadır. Corsham'da, Bath Academy of Art da sanat öğrencileri bütün dünyanın gölge oyunu tekniklerini inceliyor, kendileri bu örnekler üzerinden yeni görüntüler ve teknikler

8 Max Bührmann'ın San Mei Pan adlı topluluğu ve Türkiye'deki temsilleri için bkz. *San Mei Pan. Geschichte der Schattenspielgruppe des Dr. Max Bührmann*, Lüden 1966.

9 İngiltere'de gölge oyunu tarihi için bkz. Olive Blackham, *Shadow Puppets*, London 1960, ss. 95-112.

geliştiriyorlar.¹⁰ Bu arada kullandıkları araçlar, ışıklandırma ve boyalar da gölge oyununa yepyeni boyutlar kazandırıyor. Helen Binyon, temsillerini İngiltere'nin çeşitli yerlerinde vererek gölge oyununu sevdireyor. Lucy Clause'un "Educational Puppetry Association" çerçevesindeki gölge oyunu temsillerini de bu arada sayabiliriz.

Fransa'da gölge oyunu günümüzde duraksadı. Bununla birlikte bir iki denemeyi sayabiliriz. Örneğin 1950'de "Musée du Cinéma" da amatörler gölge oyunu temsilleri verdi. 1952'de François Cover'ın Karagöz'den esinlenerek renkli görüntülerle verdiği temsilleri bu arada sayabiliriz. Bu temsiller, "Musée des Art Décoratifs" ve "La Maison de la Pensée Française" de verildi. Dresden'li oyun yazarı Fritz Gay'in, Çin gölge oyunundan esinlenerek kurduğu "Die Schatten" gölge tiyatrosunu saymak gerekir. Bu tiyatronun sanat düzeyi çok yüksektir. Fritz Gay'in yazdığı ve 1950'da perdeye koyduğu, görüntüleri de Johannes Kühl'ün yaptığı "Mavi Işık'tan, ikincisi ise Margret Friskey'in yaptığı Cteffi Blum'un yaptığı "Küçük iki Ayaklı ve At" temsilini özellikle saymak gerekir.

Bugün her zamandan daha çok bölge oyununa gereksinme duyuluyor. Gerek doğrudan doğruya temsiller veren gölge oyunu tiyatroları, gerek kabare tiyatroları, gerekse, sinema, televizyon, reklâmcılık ve okullarda eğitim, öğretmen okullarında sanat ve "resim-iş öğretmenleri" için. Üstelik gereçler de gelişti. Söz gelimi saydam ve renklendirilebilen asetat kâğıtları (Cobex, Bexoid, Cineroid), crinothene denilen ve lambalara takılan gölgelik kâğıdı, keten tohumu yağı ile saydamlaştırılan kalın kaba kâğıtlar ya da renkli uçurtma kâğıtları gibi. Özellikle asetat kâğıdına uygun anilin boyaları ya da cama sürülebilen ve Vitrina denilen boyalar, görüntülere takmak için söz gelimi bakır kaynak çubukları, ışıklandırma için çeşitli lamba ve ısıldaklar, perde için çeşitli plâstik ve naylon bezler büyük olanaklar getirmektedir.

10 Bu çalışmalar üzerine daha çok bilgi için bkz. Helen Binyon, *Puppetry Today*, London 1966.

Bir yanda Karagözümüzü bir müzelik değer olarak korur ya da ondaki değerlerden yararlanırken, bir yandan da yeni tekniklerle denemeler yapmak, bunu okullarda, Güzel Sanatlar Akademilerinde, Tatbiki Sanat okullarında ders olarak koymak, yerleşik bir gölge tiyatrosu (belki kukla ile birlikte) kurmak ve çeşitli olanakları denemek, ressamlarla, metin yazarlarıyla, karikatürcülerle işbirliği yapmak ilk akla gelenlerdir. Yıllardır Bölge Tiyatroları gibi büyük girişimlerin, tasarıların sözünü edip umutlanır dururuz. Ama gelenegimizde olan bir kukla ya da bir gölge tiyatrosu kurmaya kimse yanaşmaz. Her bakımdan çok daha kolaylıkla kurulabilecek, gezebilecek böyle bir tiyatro, Anadolu'ya götürmek istediğimiz birçok gerçeği dile getirebileceği gibi, ayrıca hızla yayılan fantezisi kıt, üstelik insanları yalnızlaştıran televizyonun yanı sıra tiyatronun en güçlü yanı olan toplulukla birlikte olmak, birlikte aynı konuları düşünmek, sevgisini yeniden tattırabilir.

1970 yılında Türkiye'de doğum kontrolü ile ilgilenen bir kurumun çağrısı üzerine gelen ünlü kuklacı Bil Baird'den Türk Karagözü ile halka doğum kontrolünü anlatan bir temsil hazırlanması istenmişti. Başlangıçta kendisine yardım ettim, ancak o günlerde bir ev taşıma işi yüzünden sonucu göremedim. Zaten bir yabancının Türk Karagözünü, Türk halkına sunulacak bir düzeye getirebileceğine pek de inanmamıştım, bu yabancı, Bil Baird gibi dünyanın sayılı kukla sanatçılarından biri olsa bile. Ancak yöntem yerindeydi. Gölge oyununun hem eğlence hem eğitim aracı olarak kullanılması; üstelik bunu Karagöz gibi Türk yaratıcılığının en seçkin aracıyla yapmak.



Offenbach Deri Müzesi'nde gölge oyunu temsili.

K A Y N A K Ç A

[Kaynakçaya dip notlarında gösterdiğimiz alıntılarının hepsi alınmamıştır. 1975'te Tokyo'da toplanan Uluslararası Gölge Oyunu Semineri'ne Thailand'dan Mattani Rutnin, Endonezya'dan Dr. Soedarsono, Hindistan'dan M.V. Ramana Murty, Malezya'dan Profesör Amin Sweeney, Japonya'dan Miyao Jiryo ve Türkiye'den Metin And'ın sundukları bildiriler ve seminerdeki tartışmalar bu kitabın hazırlığında temel olmakla birlikte, bunlar henüz yayınlanmamış oldukları için kaynakçada gösterilmemiştir. Ancak Semineri düzenleyen Tokyo'daki Doğu Asya Kültür Araştırmaları Merkezi (Toyo Bunko) seminere sunulan bildirileri ve tartışmaların tutanaklarını ilerde bir kitapta toplayacaktır.]

G ö l g e O y u n u Ü z e r i n e G e n e l K i t a p l a r

Bill Baird, *The Art of the Puppets*, New York 1966.

Helen Binyon, *Puppetry Today*, London 1966.

Olive Blackham, *Shadow Puppets*, London 1960.

Max von Boehn, *Dolls and Puppets*, London 1931.

D. Bordat-F. Boucrot, *Les Théâtres d'Ombres. Histoire et Techniques*, Paris 1956.

J.R. Brandon, *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge/Mass., 1967.

F. Bowers, *Theatre in the East. A survey of Asian Dance and Drama*, New York 1956.

M. Bührmann, *Das farbige Schattenspiel*, Bern 1955.

Jacques Chesnais, *Histoire Générale des Marionnettes*, Paris 1947.

G. Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen-und-Abendland*, Hannover 1925.

Ernest Maindron, *Marionnettes et Guignols*, Paris 1908.

H. Siegfried Rehm, *Das Buch des Marionnettes*, Berlin 1905.

William Ridgeway, *The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races*, Cambridge 1915.

A.C. Scott, *The Theatre in Asia*, New York 1972.

René Simmen, *The World of Puppets*, London 1972.

J. Tilakasiri, *The Puppet Theatre of Asia*, Colombo 1970.

Clara B. Wilpert, *Schattentheater*, Hamburg 1973.

H i n d i s t a n

S. Harding, "The Ramayana Shadow Play in India", *Asia* (Nisan 1935), ss. 234-35.

G. Jacob - H. Jensen - H. Losch, *Das indische Schattentheater*, Stuttgart 1931.

MARG (A Magazin of the Arts), XXI/3 (Haziran 1968) [Bombay'da yayınlanan bu sanat dergisi söz konusu sayısını Hint kukla ve gölge oyununa ayırmıştır. Buradaki çeşitli yazı ve resimlerden çalışmamızda geniş ölçüde yararlandık].

H. Meinhard, "The Javanese wayang and its Indian Prototype", *Man*, XXXIX/88-108 (Temmuz 1939) ss. 109-111.

- R. Plschel, "Das altindische Schattenspiel", *Sitzungsberichte der Kgl. Preuss. Akad. Wiss.* I (1906), ss. 482-502.
- A. Chandra Sekhar, "Leather Puppet Dolls", *Census of India* (1961), II. Andhra Pradesh VII. A (1), ss. 15-35.
- F. Seltmann, "Schattenspiel in Mysore und Andhra Pradesh", *Bijdragen Taal-Land-en Volkenskunde*, 127 (1971), ss. 452-89.
- F. Seltmann, "Schattenspiel in Kerala", *Bijdragen Taal-Land-en Volkenskunde* 128 (1972), ss. 458-90.

Ç i n

- Pauline Benton, "Chinese Shadow Plays", *Essays on Asian Theater and Dance. The Performing Arts Program of the Asia Society*, New York 1972-73.
- Max Bühmann, *Studien über das Chinesische Schattenspiel. Erfahrungen aus einer Reise nach China*, Lundenscheid 1963.
- Bettine Erda, "Chinese Shadow Theater", *American Museum of Natural History*, New York (Şubat 1975), ss. 46-51.
- Yu Feng, "The Shadow Theatre and Shadow Puppet", *Chinese Literature*, 6 (1963), ss. 78-83.
- W. Grube - E. Krebs - B. Laufer, *Chinesische Schattenspiele*, München 1915.
- Josef Hejzlar, "The Magic of Coloured Shadows", *New Orient*, VI/2 (Nisan 1967), ss. 38-41.
- F. Hirth, *Das Schattenspiel des Chinesen*, Budapest 1900.
- G. Jacob - H. Jensen, *Das chinesische Schattentheater*, Stuttgart 1933.
- L. Krafft, *Schattenspiele aus Szetschuan*, München 1964.
- Chen Lin-jui, "Chinese Shadow-Plays", *China Reconstructs* (Temmuz - Ağustos 1954).
- Benjamin March, *Chinese Shadow-figure. Plays and their Making*, Detroit 1938.
- Sergei Obraztsov, *The Chinese Puppet Theatre* (çeviri J.Y. Mac Dermott), London 1961.
- Sün Wang, *Das Peking Schattenspiel*, Peking 1953.
- Genevieve Wimsatt, *Chinese Shadow Show*, Harvard University Press 1936.

E n d o n e z y a : C a v a v e B a l i

- Colin Mc Phee, "The Balinese Wayang Kulit and Its Music", *Traditional Balinese Culture*, (yayınlayan Jane Belo), Columbia University Press 1970.
- Miguel Covarrubias, *Island of Bali*, New York 1937.
- C. Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change*, New York 1965.
- Justus M. Van der Kroef, "The Roots of the Javanese Drama", *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 3 (Mart 1954), ss. 318-327.
- Mangkunagara VII (Surakarta'dan), *On the Wayang Kulit (Purwa) and its Symbolic and Mustical Elements* (çeviri Claire Holt), Ithaca N.Y., 1957.
- R. Mellema, *Wayang Puppets: Carving, Colouring and Symbolism*, Amsterdam 1954.
- Sir Stamford Raffles, *History of Java*, London 1965.
- W.H. Rassers, *Panji, the Culture Hero: A Structural Study of Religion in Java*, Hague 1959.
- J. Scott - Kemball, *Javanese Shadow Puppets*, London 1970.
- H. Ulbricht, *Wayang Purwa. Shadows of the Past*, Kuala Lumpur 1963.
- Beryl de Zoete - Walter Spies, *Dance and Drama in Bali*, London 1938.

T h a i l a n d v e K a m b o d y a

- Jacques Brunet, *Nang Sbek. Danced Shadow Theatre of Cambodia*, Berlin 1969.
- Prens Dhaninivat, "The Shadow-Play As a Possible Origin of the Masked-Play, *Journal of the Siam Society*, XXXVII/1 (1948), ss. 26-32.
- Prens Dhaninivat, "Hide Figures of the Ramakien", *Journal of the Siam Society*, LIII (1956), ss. 61-66.
- Prens Dhaninivat, "Note: Nang Talung", *Journal of the Siam Society*, XIVII/2 (1959), s. 181.
- Prens Dhaninivat, *Shadow Play. The Nang*, Bangkok 1968 (4. baskı).
- O.C. Gongoly, "Shadow Play in Cambodia", *India Antique Suparna-Commemorative Volume in Honour of J.Ph. Vogel*, Leiden 1947.
- Henri Marchal, "Théâtre d'Ombres à Siemreap", *Bulletin de la Société Indo-Chinoises de Saigon*, XXXIII/3 (1958), ss. 1-10.
- F.W.K. Müller, *Nang. Siamesisch Schattenspielfiguren in Kgl. Museum für Volkerkunde zu Berlin*, Berlin 1894.
- René Nicolas, "Le Théâtre d'Ombres au Siam", *Journal of the Siam Society*, XXI (1927), ss. 37-51; [aynı yazı daha önce *Revue des Arts Asiatiques* (Eylül 1925)'de yayınlanmıştır].
- Dato Haji Mubin Sheppard, "The Khmer Shadow Play and its link with Ancient India", *Journal of the Malayan Branch Royal Asiatic Society*, XLII/3 (1968), ss. 199-204.
- E.H.S. Simmonds, *New Evidence on Thai Shadow-Play Invocation*, London 1961.
- Michael Smithies - Euayporn Kerdchouay, "Nang Talung: The Shadow Theatre of Southern Thailand", *Journal of the Siam Society*, LX/I (1971), ss. 379-90.
- Michael Smithies, "Notes: The Wai Kru Ceremony of the Nang Yai", *Journal of the Siam Society*, LXII/1 (1974), ss. 143-147.
- The Siamese Theatre* [yayına hazırlayan Mattani Rutnin], Bangkok 1975.

M a l e z y a

- Jeanne Cuisinier, *Le théâtre d'Ombres à Kelantan*, Paris 1957.
- Anker Rentse, "The Kelantan Shadow Play", *Journal of the Malayan Branch Royal Society*, XIV/3 (1936), ss. 283-301.
- Jeune Scott - Kemball, "The Kelantan Wayang Slam Shadow-Puppets 'Rama' and Hanuman", *Man*, 108 (Mayıs 1959), ss. 73-78.
- W.W. Skeat, *Malay Magic*, London 1900.
- P.L. Amin Sweeney, *Malay Shadow Puppets*, London 1972.
- P.L. Amin Sweeney, *The Ramayana and the Malay Shadow-Play*, Kuala Lumpur 1972.

M i s i r - M e m l û k

- Josef Horovitz, "Eine Neue Hs. von Ibn Danijal's Ta'f al-hajal", *Z.D.M.G.*, 60 (1906).
- Georg Jacob, *Al-Muaijam, ein altarabisches Schauspiel für die Schattenbühne bestimmt von Muhammed Ibn Danijal*, Erlangen 1901.
- Georg Jacob, "Agib ed-Din al-Wa'iz bei Ibn Danijal", *Der Islam* 4 (1913).
- Paul Kahle, "Islamische Schattenspielfiguren aus Egypten", *Der Islam*, I-II (1910-11), ss. 264-69; 143-195.
- Paul Kahle, "Das islamische Schattentheater in Aegypten", *Orientalisches Archiv*, 3 (Nisan 1913), ss. 103-09.

Paul Kahle, "The Arabic Shadow play in Egypt", *Journal of the Royal Asiatic Society*, (1939), ss. 21-34.

Paul Kahle, "The Arabic shadow-play in medieval Egypt", *Journal of the Pakistan Historical Society*, 2 (1954), ss. 85-115.

Paul Kahle, "Muhammad ibn Danijal und sein zweites arabisches Schattenspiel", *Miscellanea Academica Berolinensia* II/2 (1950), ss. 151-167.

K a r a g ö z

[Bu konuda hem Türkçe hem yabancı dillerde gerek kitap gerek süreli yayınlardaki yazılar *A History of Theater and Popular Entertainment in Turkey* ve *Geleneksel Türk Tiyatrosu* kitaplarında verildiği için burada yalnız belli başlı çalışmaları göstermekle yetineceğiz].

Metin And, *A History of Theater and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara 1963-64.

Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu. Kukla Karagöz. Ortaoyunu*, Ankara 1969.

Metin And, *Karagöz. Turkish Shadow Theatre*, Ankara 1975.

Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Terasası. Meddah - Karagöz - Ortaoyunu*, İstanbul 1942.

Georg Jacob, *Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen. I. Das Türkische Schattentheater*, Berlin 1900.

Cevdet Kudret, *Karagöz*, Ankara, I (1968), II (1969), III (1970).

Theodor Menzel, *Meddah, Schattentheater und Orta Oynu*, Prag 1941.

Hellmut Ritter, *Karagöz. Türkische Schattenspiele*, I (Hannover 1924), II (İstanbul), III (Wiesbaden 1963).

Sabri Esat Sıyavuşgil, *Karagöz. Psiko-sosyolojik bir deneme*, İstanbul 1941.

O s m a n l ı İ m p a r a t o r l u ğ u n d a

K a r a g ö z

Metin And, "Yunanlılar Bizim Karagöze Nasıl Sahip Çıktılar?", *Türkiyemiz*, 5 Ekim 1971.

Mahieddine Bachetarzi, *Memoires (1919 - 1939)*, (Sned-Alger, 1968).

Wilhelm Höenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz 1959.

Jacob M. Landau, "Shadow Plays in the Near East", *EDOTH*, III/1-2 (1948), ss. XXIII-LXIV.

Jacob M. Landau, *Studies in the Arab Theater and Cinema*, Philadelphia 1958.

Enno Littman, "Ein arabisches Karagöz-Spiel", *Z.D.M.G.* 1900.

W. Maz Müller, "Zur Geschichte des arabischen Schattenspiel in Agypten", *Orientalische Litteraturzeitung*, 12 (Augustos 1909), ss. 341-42.

Curt Prüfer, *Ein agyptisches Schattenspiel*, Erlangen 1906.

Walter Puchner, *Das Neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Viyana 1972 [yayınlanmamış doktora tezi].

Lazare Salnean, "Les marionettes en Roumanie et en Turquie", *Revue des Traditions Populaires* 8-9 (Ağustos - Eylül 1901), ss. 409-419.

Otto Spies, "Tunisisches Schattentheater", *Festschrift*, 1928.

Emmanuel Zakhoul - Papazharliou, "Les Origines et Survivances Ottomanes au sein du Théâtre d'Ombres Grec", *Turcia-Revue d'Etudes Turques*, V (1975), ss. 32-39.

A v r u p a d a G ö l g e O y u n u

Maurice Donnay, *Autour du Chat Noir*, Paris 1916.

Paul Eudel, *Les Ombres Chinoises de mon Père*, Paris 1885.

Paul Jeanne, *Les Théâtres d'Ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, Paris 1937.

Otto Kraemer, *Technik des Figurentheaters*, Bochum 1975.

Lemercier de Neuville, *Les Puppazzi Noirs*, Paris 1897.

Lotte Reiniger, *Shadow Puppets. Shadow Theatres and Shadow Films*, Boston 1975.

Eric Walter White, *Walking Shadows*, London 1931.

TASVİR KOLEKSİYONLARI

[Burada dünyadaki bütün tasvir koleksiyonlarını göstermemize olanak yoktur. Başvurduğumuz müzelerin, kitaplıkların, belgeliklerin kimi ya mektuplarımıza cevap vermedi, ya da verdikleri bilgiler eksikti. Ayrıca Asya'da Thailand, Hindistan, Çin, Endonezya, Malezya, Kambodya gibi gölge oyunu bulunan ülkelerin kendi tasvirlerini içeren koleksiyonları üzerine yeterli bilgi edinilemediği için bunlar gösterilmemiştir].

F e d e r a l A l m a n y a

MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE (Berlin) : 844 Peking (616 baş, 66 gövde, 162 araç-gereç); Seçuan'dan 217 parça (79 baş, 52 gövde, 44 başlık, 42 araç-gereç); Cava'dan 606 parça (416 *wayang -kulit*, 43 *wayang -klitik*, 139 *wayang golek*, 8 araç-gereç); Bali'den 211 parça (188 tasvir, 23 araç-gereç); Thailand'dan 209 parça (134 Nang-Luong, 70 Nang-Talung, 5 araç-gereç); Hindistan'dan 62 parça (49 Andhra tasviri, 9 Mysore tasviri, 4 çağdaş tasvir); 14 Karagöz tasviri.

Yayınları : F.W.K. Müller, "Siamesische Schattenspielfiguren im Kgl. Museum für Volkerkunde zu Berlin", *Arch. f. Ethnogr. Supplement*, VII 1894); Gerd Höpfner, *Südostasiatische Schattenspiele*, Berlin 1967.

HAMBURGISCHE MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE (Hamburg) : 270 Cava tasviri; 160 Bali tasviri; 60 Hint tasviri; 200 Çin (Peking) tasviri; 20 Thailand *nang yai* tasviri; 200 Karagöz tasviri; 40 yeni Mısır.

Yayın : Dr. Clara N. Wilpert, *Schattentheater*, Hamburg 1973.

DEUTSCHES LEDERMUSEUM (Offenbach -am-Main) : Cava, Çin, Hindistan, Thailand, Mısır ve Türkiye'de çok zengin tasvir koleksiyonu.

Yayın : [Günther Gall], *Deutsches Ledermuseum*, Offenbach/Main 1961, ss. 93-101.

STAATLICHES MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE (München) : Cava'dan üç oyun tasvir takımı, Çin'den 4 tasvir.

PUPPENTHEATER SAMMLUNG DER STADT MÜNCHEN (München) : Çin, Türk, Mısır, Cava, Hindistan, Thailand (*Nang-Luong ve Nang Talung*).

Yayın : G. Böhmer - F. Seltmann - C. Wilhelm, *Asiatische Schattenspiele* (Akademie der Künste), Berlin 1969.

D e m o k r a t i k A l m a n C u m h u r i y e t i

STAATLICHE MUSEUM ZU BERLIN : 192 Çin tasviri, 201 baş ve 171 araç-gereç.

Yayın : Renée Violet, *Chinesisches Schattentheater*, Berlin 1969.

STAATLICHE MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE DRESDEN : Çin'den 11 gövde ve baş, Thailand'dan 41 tasvir, Cava'dan 210 tasvir.

STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN : Türkiye, Endonezya, Çin, Sovyet Rusya, Almanya (Lotte Reiniger ve Fritz Gray'in tasvirleri).

MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE LEIPZIG : Eski Cava, Thailand, Bali ve Çin'den 150 tasvir.

F r a n s a

MUSÉE de L'HOMME (Paris) : Eski Malezya, Thailand ve Kambodya tasvirleri; 52 Hindistan, 10 Çin, az sayıda Cava, Bali ve Türk.

MUSÉE INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE (Lyon) : Kâğıttan ve maddeden çeşitli Fransız gölge tasvirleri, 50 kadar Karagöz; 200 Cava *wayang golek* ve *wayang kulit*); 6 Thailand, 3 Kambodya, 1 Çin tasviri.

MUSÉE GUIMET (Paris) : Cava tasvirleri.

MUSÉE CARNAVALET (Paris) : Seraphin'in tasvirleri.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL (Paris) : Cava tasvirleri.

MUSÉE KWOK ON (Paris) : Hindistan'dan 400 tasvir, Thailand'dan 10 tasvir, Cava-Bali'den 100 tasvir, Çin'den 400 tasvir.

İ n g i l t e r e

THE BRITISH MUSEUM (The Ethnography Department of the British Museum-London) : Cava'dan Raffle koleksiyonu) 283 tasvir, 80 araç-gereç, Malezya'dan Anag Lah yapımı zengin koleksiyon, 60 Bali tasviri, 50 Çin tasviri, Thailand 20 küçük boy, 1 büyük boy tasvir, Hindistan'dan 30 tasvir, Karagöz 300, Yunan 30 tasvir.

Yayın : Amin Sweeney, *Malay Shadow Puppets*, London 1972; Jeune Scott-Kemball, *Javanese Shadow Puppets*, London 1970.

THE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM (London) : Cava'dan 32 tasvir, Malezya'dan 2 tasvir, Hindistan'dan 6 tasvir.

UNIVERSITY MUSEUM OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOLOGY (Cambridge) : Baron Anatole von Hegel, Profesör Bevan, I.H.N. Evans'ın Cava; J.M. Andrews'nun Bali, W.W. Skeat'ın Malezya, F.N. Nash'ın Malezya ve Thailand tasvir koleksiyonlarından oluşan, Cava, Malezya, Thailand ve Bali'den 250 parça.

THE HORNIMAN MUSEUM (London) : Çin, Cava, Thailand ve Türk tasvirleri.

CITY OF LIVERPOOL PUBLIC MUSEUM (Liverpool) : Cava tasvirleri.

UNIVERSITY OF OXFORD PITT RIVERS MUSEUM (Oxford) : Türk, Cava, Malezya ve Mançurya tasvirleri bulunduğu sanılmaktadır. Müze görevlisinin gönderdiği iki sayfalık basılı mektupta çeşitli olanaksızlıklar nedeniyle bu konularda bilgi verilemediği açıklanmaktadır.

İ s v i ç r e

VÖLKERKUNDMUSEUM DER UNIVERSITÄT (Zürich) : Thailand tasvirleri.

LEIHGEBER MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE (Basel) : Çin, Cava tasvirleri.

Yayın : Alain Jeanneret, *Schattenspiele*, Basel 1968.

H o l l a n d a

Endonezya ile sıkı ilişkileri sonucu en iyi ve en zengin Endonezya tasvir koleksiyonları Hollanda'da bulunmaktadır. Özellikle şu müzeler :

RIJKSMUSEUM VOOR VOLKENKUNDE (Leiden).

MUSEUM VOOR LAND-EN VOLKENKUNDE (Rotterdam).
KONINKLIJK VOOR DE TROPEN (Amsterdam)

I s k a n d i n a v y a

ETNOGRAFISKA MUSEET (Stockholm) : Peking'den iki Çin tasvir koleksiyonu.
Bunlardan birincisi 1000 tasvir, ikincisi 20 tasvirden oluşmaktadır. Cava'dan 190 tasvir, Bali'den 140 tasvir.

Yayın : Çin koleksiyonu üzerine Dr. Sven Broman bir inceleme hazırlamaktadır.

DANSMUSEET (Stockholm) : Hindistan, Çin, Thailand ve Endonezya'dan tasvirler.
NATIONALMUSEET ETHNOGRAFISK SAMLING (Copenhagen) : Mektubumuza cevap alınmamıştır. Thailand ve Malezya tasvirleri bulunduğu sanılmaktadır.

A m e r i k a B i r l e ş i k D e v l e t l e r i

THE AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY (New York) : Çin, Hindistan, Malezya ve Thailand'dan 2000'i aşkın tasvir. Az sayıda Karagöz tasvirleri.
THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS : Bali'den 5, Çin'den 26, Cava'dan 10, Thailand'dan 32, Türkiye'den 2, Yunanistan'dan 1 ve çeşitli Amerika gölge oyunu tasvirleri.

Yayın : B. March-Paul McPharlin, *Chinese Shadow Plays and Their Making*, Detroit 1938; B. March, "The Peiping Shadow Drama", *Puppetry*, II (1931), ss. 65-71.

BROOKLYN MUSEUM (New York) : 15 Cava tasviri.

Yayın : Rochelle Eshin-Arlene Meyer, *Indonesian Art*, New York 1959.

MUSEUM OF FINE ARTS (Boston) : Cava ve Bali'den iki düzine tasvir; Thailand'dan iki tasvir.

BRANDER MATTHEWS MUSEUM (Columbia University, New York) : Müze 1971'den beri kapalıdır. Cava, Amerikan ve Türk tasvirlerini içeren koleksiyon şimdilik Üniversite'de saklanmaktadır.

UNITED STATES MUSEUM (Smithsonian Institution, Washington) : Cava ve Thailand (Thailand kralı 29 tasvir armağan etmiştir) tasvirleri.

MUSEUM OF ART (Cleveland, Ohio) : Cava ve Çin tasvirleri.

K a n a d a

McGILL UNIVERSITY LIBRARY (Montreal) : The Rosalind Stearn Puppet Collection : Çin (Peiping türü) 4 tasvir, Cava 8 *wayang kulit* ve 1 *wayang klitik*, Türk 8 tasvir; çeşitli Amerikan Avrupa ve Lotte Reiniger tasvirleri.

Yayın : [Richard Pennington], *The Rosalind Stearn Puppet Collection*, Montreal 1961.

T ü r k T a s v i r l e r i

Yukarıda verilen koleksiyonlardaki tasvirlerden başka şu yerlerde koleksiyonlar bulunmaktadır : Topkapı Sarayı Müzesi/Millî Kütüphane/İstanbul Belediye Müzesi/Kültür Bakanlığı/Yapı ve Kredi Bankası/Ankara Etnoğrafya Müzesi/Turizm ve Tanıtma Bakanlığı/Institut für Theaterwissenschaft (Köln)/Institut für Literaturwissenschaft (Kiel)/Metin And Koleksiyonu (Çoğu Ragıp Tuğtekin yapımı 300'e yakın tasvir; ayrıca burada renkli örnekleri verilen değişik ülkelerden tasvirler)/Cemal Saraçoğlu koleksiyonu [Çok zengin ve iyi bu koleksiyonun sahibinin ölümünden

sonra değerinin çok altında bir fiyatla yurt dışına satıldığı öğrenilmiştir]/1962'de Rusya'ya yolculuğumda Moskova'daki nl Sergei Obraztsov kukla tiyatrosuna bağlı çok zengin Theatre Kukol müzesindeki bir iki Karagöz tasvirini çok kötü bulduğumu Obraztsov'a söylemiştim, o da iyisini Türkiye'den beklediğini belirtmişti. Bir raslantı sonucu çok iyi ve eski beş tasvir elime geçince bunları müzeye armağan ettim, aldığım bir mektupta bunların müzede benim adıma sergilendiğini öğrendim./1966'da Amerika'ya yaptığım yolculukta Ohio State University'de dostum Profesör Sydney Fisher'den bir ağrı aldım. Bu çağrının çeşitli gerekçeleri arasında bir de sahibinin adı titizlikle saklanan bir Karagöz koleksiyonunu incelemem ve değerlendirmem isteniyordu. 156 parçadan oluşan koleksiyonda çok değerli parçalar vardı. Daha sonra bu koleksiyonun Kudüs'te L.A. Mayer Memorial Institute for Islamic Art'a satıldığını öğrendim. Koleksiyonun renkli bir katalogunu Profesör Andreas Tietze hazırlamaktadır.

E K L E R

A. PERDE GAZELLERİ

Şem-i bahtım yanmadan şulelenir perdemiz
Erbab-ı dikkat olana cilvelenir perdemiz
Perdeyi kaldır gözden hisse al sen bu sözden
Perdeyi sanma bizden kemalattır perdemiz
Bu dünya zıll-i hayaldir bilmeyene bilmek muhal
Eyleme hiç kıl ü kaal göz önünde perdemiz
Çıkıp puş perdeden ben Hacı Evhad köleniz
Gelse ol çeşm-i siyahım handelenür perdemiz

Bezz'i yaranda bu bir zıll-ı hayale perdedir
Mucidinden bergüzdür ehl-i hale perdedir
Nice fehm eyler münevver perdeyi cahil olan
Dikkat eyle [ile] hal-i dünyayı misale perdedir
Sanat-ı Şeyh Küşteriyi kıl tefekkürle nazar
Lübıgah-ı alem-i ashabı kemale perdedir
Kâinatın rü'yeti âmalara kabil değil
Bu cihan ehl-i menazırı zılale perdedir
Sen de dikkatle bu şeb seyr eyle ey H ü s n i hayal
Kıssa-i ahvali maziye misale perdedir.

Sanma ey dil (tehiy) ehli kemaldır perdemiz
Madengah-ı hakıkatta masaldır perdemiz
Sine-i mevzûn ile tasvirini seyrettirir
Meclisi safayab-ı ehl ile maaldır perdemiz
Kande varsa köşe-i uzlet nişin olmak diler
Hemdem-i erbab-ı irfana safadır perdemiz
Oniki bende bağılu perdenin çar köşesi
Alemi nakş eylemiş seyre sezadır perdemiz
Hemdem-i meclis Hacı Evhad ile Çeşmi siyah
Eyledi güftar ile zıll-ı hayaldir perdemiz.

Hayal-i zıl yapılmıştır cihanda şekli hikmetle
Bu dünyanın misalidir bakılsa aynı ibretle
Safalı mürgdadır bir oyundu resmi suretle
Kavale temsili firkattır usuli nay u dümteke
Hele çeşmisiyah Hacı Evhadla mânada
Misali lü'be temsil eder bir tarzı hamiyetle
Derunı haymede tugyan eden bir arifi kâmildir
Hele bir seyr-i dikkat et çeşmi basiretle
Hayali bendeniz vasfeyledim dinle bu ahkârdan. 1

Huzur-ı hazıran, cemiyet-i irfan yani şu bezm-i safay-ı ahzanda işbu
lubiyyata bil-ibtida :

Döndükçe çarhın parlak hilalı,
Durdukça eflake layetenahi,
Sultan Reşadı ulvi hısali,
Tahtında daim eyle İlahi,
Kılsın münevver mihri kemali
Garbı, cenubu, şarkı, şimali.

manzume-i duasıyla tezyin-i zeban-ı müsabekat eylerim.

Gel meclis-i irfana âdab ile, erkân ile söyleş, şu beyti güzin müed-
dasınca şu mepdan-ı müşa'saaya her hali latıf, etvarı zarif, musahabeti
tatlı bir yar-ı vefaşiar, bir refik-i gamküsar gelse, o söylese bendeniz
dinlesem, bendeniz söylesem teşrif edenler dahi safalansa, diyelim iş ne
imiş, mevlam ona agâh.

Hazreti Sultan Reşad adili danışverin
Pertevi ikbali itsün kâinatı müstenir
Mütezellil-i zıll-ı lütfi olsun alem-i afıtab
Perde ebr içre saçtıkça fûrug dilpezir.

B. TEKERLEMELER

I

KARAGÖZ — Seni gidi eskici yalağından su içip te yetmiş iki renge gir-
miş sahtiyan-ı atik suratlı kerata. Ulan ne alıp ne vere-
miyorsun iki tarafının derileri patlamış bekçi davulu kı-
yafetli kerata Kapının önüne gelip “Hani bana pancar!
Hay bana pancar!” Hay pancarlarının da paralansın ak-
şamdan beri vır vır vır zır zır zır! Ama kaçıyor kerata,

canım şöyle köşe penveresine lengerendaz oldum da kemanımı elime aldım, nota talimi ezberliyordum. Hicaz peşrevini falan çıkarttım da Isfahan peşrevinin yaprağı geçti elime, tamamdır ısfahan peşrefini çıkartayım derken ıspanakçı Eşrefin gözünü çıkartmaz mıyım? Bu heriflen ne yapacağım bilmem. Ceketimin bir cebi delinmiş, şu ceketime bir cep dikeyim dedim. Bu herifin gürültüsüyle bizim hayvana yem torbası dikmişim. Şu herifle konuşmayayım bu akşam vesselâm!

II

KARAGÖZ — Yazıklar olsun senin istimali istimplâkine. Ben senin bunca yıllık refiki müteferrikin olayım da tembihat menva hilâfında tevsi-i malûmata cesaret ha. Ulan bu kabahatin hiç bir vakit kabili intikam olamıyacaktır. Zira rezaleti mesbukan artık meşrubatı kavliye meyanında tahtı inhisara alındı. Ulan a yüzsüz vechi sentimeyan atifin hiç bir şeyden kızarmaz mı be? Her vakit dayaklar müşavere olmaz a. Bir kerecik de tabekan ikrarı haberim et. Bakalım karşıdaki iltifattan duru mahcur olacak mı. Nedir bu şamatayı binihaye ve ef'ali hamariye. Bir de durmuş da efkârında aşına hâsıl olmazsa harekâtın zıksedre akseder diyor. Ulan ben ameliyatı terabiyeyi bilmezmiyim ve kırmıldanacak halim olsa buradan savuşup gitmez miyim? Ne çaresi var ki vücudum ahçı oklavasından kurtulmuş tatar-böreği hamuru gibi hurdahaş oldu. Elhasıl bir daha bu gibi ahvale ihtiyaç hissederse keratayı menhezmen avdete davet etmekten başka çarem kalmadı vesselâm.

DELİ TEKERLEMELERİ

Geçen sene bildirçin avına gitmiş idim. Şeytan kulağına kurşun bir tane vuramadım. Çardağa çıkayım dedim. Bir kaç tane sarıasma bulurum, ama ne çare ki papuçlarım yerde kalır diye korkuyorum.

Topgar tepesinde çingene ebesi geçecekmiş beni dost bilirmiş suratına katran sür de ben kalafatçı köpeği olamam de.

Ben senden fasülye parası istedikçe sen çalıdan çalıya sekiyorsun. Domates bezirgan akçadan dolayı Avramın başına kabak yağdırıyor. Hele asma kabağı parası salıntıda kalmış ta lakin enginara yüreğim ya-

nıyor. Yüzünü elliye aldım. Sana yirmi beşe veeriyorum. Böyle tersine alış veriş mi olur? Ispanak kabak yediği halta bak. Patlıcan ben sana gösteririm, ama ne çare ki deli balkabağından olmaz.

Sen benim sözümü dinlersen öyle hamamda kurnayı döğüp te zurnaya karışmak olmaz. Zira hamam anası hakkını tastamam almayınca adama zırnık bile vermez. Hamamda bulunan bir takım cırıl çıplak fukaraya Allah imdat eyleyee terini kurutmadan dışarıya çıkmana bak...

Arnavutköyü Kuruçeşmenin karnına bıçak saplamış, Beykozun Akbabasına haber verelim de bekçi sopası balık tablasının altına saklansın...

Hacı badem kurabiyesi çubuk asması tavla oynarken Bitpazarında eşek yumurtası satılmaz diye bağırmaya ne hakkın var herif?

Hiç hatırımdan çıkmaz Ayşee kadı nfasülyesi bir menk (at) çağırdı. Çingiraklı değirmen çın çın öttükten sonra yeşil domatesler hicabından kızardı. Dağdağan gantarısı, yumurta sarısı, üç tane çingene karısı bir taş havanda döğmeli ondan 50 dirhem kadar su çıkar o suyu alessabah nuş olur ise bire bir şifadır...

İki araba su taşı birinde arabası İzmit postasına kuruç eyle Karamürselde iki Kosava sepeti birbirine tokandığından kartal bir akbabanın vücuduna hezeyan intikal ettiği aşikârdır...

Cumaertesiye pazarda satmış olduğu Pazartesi hülasası salıyı bitap olarak yatarken, Çarşamba kadın Perşembe pazarında iki baş lahnanın bire birdir diye tedavisine baktığı vakit henüz top taşından geliyordum...

Haberin var mı hayrola Sulukule bostan kovalarından teşekkül ederken değirmen taşının yerinden oynaması biçare patlıcanı korkutup göbeğini patlatmasın mı?

Ah birader çığırtkan böceği boynuna asma kilidi takıp ince sesi çıkarken ayağına köstek urmasınlar mı?

Çıplak taban düz ovada koşarken kazara ayağına bir seren direği saplamışlar.

İki gündür aç susuz sulu hayatına hatime çekeceği usturpa kardeşten haber alınınca işkenbe kazanı imdadıma yetişti.

2, 3, 4, 5'ten intikam alayım derken 6 araya girmesin mi? Vay 7 deki mahcubiyet...

Yahu ekmekçinin başı ağrıyormuş. Karagümrükten su alırken biçare mide ağrısından bacakları çatala dönmüş. Müezzin efendi de kal-

yoncuda fasulye faliyesi ile uğraşırken dedesinden kalma külâhı babasına giydirmesin mi? Bak şu havaya lodos esiyor. Ben olsam gün doğrusuna giderdim.

Takkeçiler tekneçilerden *terpuş* getirirken tekneçi temiz tekmesiyle bir tarla sıçanı telef olmasın mı? Hal beni de taaccupte bıraktı.

Açlık ve susuzluk vefasız bir efendiye hizmet ederken mutfakta pilav tenceresine kızıp kabarması ile saç ayaktan ahzi intikam sahnında patlıcandan baklava istimal etmiş. Vay kadınbudundaki meserret!

Sene bin, hiç ağustos tarihinde pederimden aldığım bir adet ikilik 14. asırda haber getirirken ziyadesi ile hiddetlendim. Çe faidedeki bir takım uzun kürdler kısa kürtlere kabahat bulduktan gözlük kullanmaya başlamışlardır. Ah o da zamanın şıklığı.

Sofa odasından ikinci pencere açtırılıp lodos yüzünün imtizaç etmesiçün baklavadan hasıl illetten dolayı dolap delip boğazına takmayınca işemeye çare yok.

Münadiler nida etmekte, horozlar fevkinden tepelerini atıp, ataklık marifeti ile dümeni eğri döndürerek Beyazıt meydanında lenger endaz olup akıntı burnunda tekerlek kurulup terzi makası ben paçamı ütüleymem dediği esnada mısır buğdayı gibi sakal koyuvermek olmaz baba.

İşkenbe çorbasının geçenlerde dişi ağrımış olmakla, serçe kuşunun yanına çağırarak tedavi etmek üzere ricada kusur etmediği halde Kızkulesi açıklarında çelik çomak oynamaktalar iken, Çengelköyü hiddet edip portakal şerbetine bir tokat vurmuş ve bu hale sirke biraz yüzünü ekşiterek limona bir mektup yazmış ise de bu zamana kadar hiç bir cevap alınamamıştır...

Bekçi sopası lahana dolması demirci ustası işini bırakıp Kadıköyündeki yel değirmeni mevkiinde otuz beşer arşın rüzgâr yutmuşlar idi. Vakıa bu haller yalan olmuyacağı meydanda iken Çemberlitaşın üzerine bir manda çıkıp dört ayaklı hayvanata taaccup ettiği sırada sümüklü böceğin orada bulunmasına hacet var idi.

Mısır darısı, eşek arısı, çingene karısı, gece yarısı, yumurta sarısı, tıranvaya binerek Büyükadaya gitmişlerdi. 780 kıyya vapur dumanından kaç dirhem tahta kurusu çıkar diye konuşurlarken sivr isineğin salavat yazmasını akıntı kaptı.

Galata Kulesinin karnı şişerek seyri hamiyyet mevtinden patlıcan turşusunu talep ettikten üfürükçüzadeyi aşçı başı zannederek semiz

otundan mamul helvahane tenceresini sırtlamış ise de Marmara denizinden istakoz toplamaya çok masraf gider diyerek yahni kabak sokağından geçmekte bulunduğunu uzaktan kör köstebek görmüş ve bu işe de Kayış Dağı kahkahalarla gülmüş idi mamafiden sonra ba husus olarak âcizanem olmuştur.

Hatta 45 kile pehlivan yumruğu ile ağustos böceği münazaa edip bilahare reçel kavanozuna sirayet etmiş olmalıdır ki korkusundan şekerçi dükkânına teslim etmiştir.

Bundan dolayı yüze yüze gidip Beykoz çayırında mantar toplamış ta böyle dursun kereviz salatası hikâye söylediği sırada bir av aramış yer yutmuş, demediği gibi Fenerbahçenin dahi midesi bozulmuş idi 350 dirhem rüzgâr tohumu ile 6,5 endaze akıntı suyu temiz bir taş havanda yoğrularak derununa bir miktar minare kırığını vaz, bir gece bırakılarak yarasa kuşu vasıtası ile zeyrek yokuşuna kaftan giydirmişler...

HOKKABAZ TEKERLEMESİ

Gider oldum bu diyardan çekeceğim Mevla bilir
Yeni düştüm bir sevdaya ne olacağım Mevla bilir
Karadır kaşları eladır gözleri aldatır beni
Yanağı goncedir dudağı kırmızı söyletir beni
Kırk serçeden kebab olmaz benzetme
Ama kaz göğsü gene beyaz
Bak pehlivana bu neye benzer
Yahudi koca karıların oturağına benzer
Sen benzettiremiyorsun ben benzettiririm;
Havada uçan havan toplarına benzer
Sivri sivri minarelere benzer
Koca karıların bolatasına benzer
Venedik dürbününe benzer
Sıra sıra selvilere benzer
Avcı palaskasına benzer
Üsküdar'daki Kızkulesine benzer
Poğaçacı merdanesine benzer
Dülger burgusuna benzer
Hokkabaz hokkasına benzer

Bak pehlivan
Hamam kubbesiz olmaz
Usta çıraksız olmaz

Top güllersiz olmaz
Dülger kalfasız olmaz
Hokkabaz perdahsız olmaz
Bak pehlivan : Edirne, Bursa, İstanbul belli belli
Edirnenin Tuncası
Bursanın kaplıcası
İstanbulun Galatası
İzmirin salatası

Bak pehlivan üç hokka geldi meydana - Üçü de birbirinden merdane.

NIKÂH DUASI

Üzerimize ehem elzem olan teallukat şu hatunla şu adamın hüsnü
imtizaclarını meymun mindar eyleye/Çürük gemilere sandal eyleye/An
karip-üz-zaman helâ kapılarına mandal eyleye/İkisini birden sebzevatçı
dükkânına kınalı şalgam eyleye/Etraf-ı eknafa medvun olup sokak so-
kak çoluğa çocuğa rezil rüsva eyleye/İkisini birden hır gür ile hurdaşaş
eyleye/İktizayı halde kereste katarına işka eyleye/Koltuk altında köpek
memesi nasıp takdir eyleye/Makadını kan çıbanıyla tenvir eyleye/Vücu-
dî napakini keçi uyuzu ile müzeyyen eyleye.

C. NAZİRELER

Gülşende seni beklerim ey gonce dihanım
Gel halime rahm eyle benim taze fidanım
Vadinde hılaf eyleme pek ister seni canım
Teşrifine müntazırım ey ruhi revanım
Külhanda seni beklerim ey koca oğlanım
Gül halime selâm söyledi a canım
Giydirdi külâh bana bizim bacı hanım
Dayak yimedeen buradan gider misin a canım.
Meramım Hacıevhad dayağa behane
Karardı gül figanım açıyor yana yana
Dayak atmak için ararım behane

NAKARAT

Karardı gül figanım açıyor yana yana

NAZİRELER

Canıma kasdeyledikçe ey güli rana benim
Naleme hayrette kaldı bülbülü şeyda benim

Bana rağmen dün gece agyar ile zevk eyleyip
Bais oldu ahıma var mı suçum benim
Hanıma fasl eyleyen kanuncu kel ama benim
Mekânımız selâmsızdır tok gözlü geda benim
Bana yağma ettirdi börekçiden böreği
Pastırma ilen sucuk satan Kayserili Receb benim

UŞŞAKI BEKİR AĞA

Hayli dem zinciri zülfün aşkının meftunuyum
Bir saçlı leylâ güneş ruhsarının mecnunuyum
Çektiğim hep derdi zillettir benim arif dahi
Söylemem bilsin bilenler ben kimin meftunuyum
Hayranın olam kurbanın olam
Serkerdanımın aman yar aman - biçarenim ey yar
Ne mümkündür vefa ummak cihanın bi vefasından
Muhibbi sadık yeydir kişinin akrabasından
Usandım bezmi alemde edayı nazı dilberden
Edeb ehli çirkin peydir güzelin pür cefasından
Ne mümkündür aba çalmak çingeneler abasından
Rumeli kargası yeydir Bursanın akbabasından
Usandı bizden alem de kovarlar beni her yerde
Edebsizlik miras kaldı çingeneler mirasından.

AŞIK HASAN — KANLI KAVAK — KARAGÖZ

A. H. — Sararsın yaprağın dönsün gazele

Kurusun dalların dönsün samana
Sen uğrattın beni ah u figana
Kanlı kavak ne ettin benim Muslu'mu?

K. K. — Ben bir kavağım bunda dururum

Gelene geçene saye olurum
Kimler aldı Muslu'nu ya ne bilirim?
Garip kavak ne etsin senin Muslu'nu?

A. H. — Bu mudur evvelden senin mutadın?

Yel estikçe arşa çıkar feryadın
Sen bir kavaksın kanlıdır adın
Kanlı kavak ne ettin benim Muslu'mu

K. K. — Ben bir kavak oldum sana neyledim?
Muslu'n için ah u figan eyledim
Hüdayı bilirsin doğrusun söyledim
Garip kavak netsin senin Muslu'nu?

A. H. — Ben Muslu'mdan asla gözüüm ayırmazam
Gayri gülüstana meyil vermezem
Gaflet almış belki kendim bilmezem
Kanlı kavak nettin benim Muslu'mu?

K. K. — Gelmişsin altıma göğsün döversin
Muslu'nu almışlar bana sorarsın
Sevdiğin yanında niçin ararsın
Garip kavak netsin senin Muslu'nu?

A. H. — İster isen beni de al bile
Çeşmim yaşına merhamet eyle
Mevlâyı seversen doğrusun söyle
Zalim kavak gönder benim Muslu'mu

Kavak var nazlı evladım korkmadan
Validesin cigergâhın yakmadan
Benim ahım asumana çıkmadan
Zalim kavak gönder benim Muslu'mu.

K. K. — Adım kanlı kavak kendim peridir.
Bunun buracığı hicran yeridir.
Korkma evlatçığın hala diridir.
Mazlum kavak netsin senin Muslu'nu?

A. H. — Gönder evladımı zalim göreyim
Dünyada sağ olduğun bileyim
Yavrusuz bu kanda canı neyleyim.
Zalim kavak gönder benim Muslu'mu.

K. K. — Ben bir kavağım kanlı namım var benim
Gece gündüz ahuzarım var benim
Benden özge çok düşmanım var benim
Garip kavak netsin senin Muslu'nu?

A. H. — Bu gün bir zahidin biri güzel sevmeyi ta'n etmiş
Acep yok muydu bir aşık tuta indire minderden.

K. — Dayak hiç kaydına gelmez hicabım yok rezaletten
Benim her gün merakımdır kebab çalması lengerden.

A. H. — Felek seyyahı alemdir sakın aldatma gel beri
Ne kadar kahraman olsan çekerler desti çemberden

K. — Afyonumun vakti geçti uyuklayıp durur iken
Bana bir tekme vurdular yuvarlandım o minderden

A. H. — Katm-i müşkil ateşi aşkı, ayan etmekte güç
Şû'leyi şem'i furûzanı nihan etmekte güç

K. — Kirli peşkir suya düştü ise kurtarmak ta güç
Kibriti rüzgârda yakıp şamdanı yakmak ta güç

A. H. — İntizarı rü'yeti canan belî asan değil
Vasl için amma rakibe imtinan etmekte güç

K. — Üsküdardan kilimi çalan o kel Hasan değil
Sarımsaklı yahninin üstüne su içmekte güç

SEMAİ AŞIK HASAN

A. H. — Yapmağa sa'yet gönül yıkma hüddadan hazaret
Mülkünü elbette sahibi hane viran istemez

K. — Yarım şeftali sepetten uçtu al benden haber
Suluca armut yerine kimse şalgam istemez

A. H. — Gel ey gönül feragat et ümidi o dilberden
Bilirsin kim vefa gelmez cihan içre güzellerden

K. — Bilirim ben vefa gelmez şaşı ile o gözlerden
Çalarsam ben manav görmez usuletle

A. H. — Hastayı aşk ve muhabbet derde derman istemez
Sıhhat ümit etmeyen elbette lokman istemez

K. — Hasta âşık bol yumurta ile revanî istemez
Sahn dolu yahnı olsa ballı lokma istemez

D. MUHAVERELER GEL GEÇ MUHAVERESİ

HACİVAT — Şuh levendim şuh pesendim hoş geldin.

KARAGÖZ — Şule lengim turp dikenim boş geldin.

HACİVAT — Şuh levendim şuh pesendim hoş geldin.

KARAGÖZ — Kehlelendim sirkelendim boş geldin.

HACİVAT — Samur kaşım, ok kirpiklim hoş geldin.

KARAGÖZ — Salak başım, bok kirpiklim boş geldin.

- HACIVAT — Yusuf-ı beytül-hazenim hoş geldin.
 KARAGÖZ — Yasefim, bitli Avramım boş geldin.
 HACIVAT — Ahu gözlüm, inci dişlim hoş geldin.
 KARAGÖZ — Ayı dişlim kazma dişlim hoş geldin.
 HACIVAT — Hasretinle beni koyup gidenim hoş geldin.
 KARAGÖZ — Hasta iken turşu suyu içenim boş geldin.
 HACIVAT — Bunca kahramanlar birbirini kahr u kenar ettiler.
 KARAGÖZ — Çürük gemileri söküp ufacık sandal ettiler.
 HACIVAT — Gel Karagöz gidelim Göksuya yiyelim dolma.
 KARAGÖZ — Sümüklü burnumu ye de namerde muhtaç olma.
 HACIVAT — İki satır yazı yazdım o güzellik tahtasına.
 KARAGÖZ — Bir yumruk atarsam alnının ortasına.
 HACIVAT — Ne hoş olur Bağdadın hurması.
 KARAGÖZ — Züğürtlükten gelir bıyık burması.
 HACIVAT — Bugün sevdiğim bana yan baktı.
 KARAGÖZ — Mahallede yangın oldu kaynanam yorganı kaptı.
 HACIVAT — Palamide palamide palamide
 KARAGÖZ — Balattaki halanı da teyzeni ablanı da
 HACIVAT — Macera-yı aşkı ateş gönül sevdaperest.
 KARAGÖZ — Ben bundan ne anlarım a teres oğlu teres.
 HACIVAT — Güzelin makbulu mah gibi parlamaktır.
 KARAGÖZ — Uykunun makbulu domuz gibi hırlamaktır.
 HACIVAT — Devr-i la'linden baş eğmem bade-i gülfama ben
 KARAGÖZ — Çapkınlıkta şöhretim var postu serdim külhana ben.
 HACIVAT — Canım kurban olsun bana bakana.
 KARAGÖZ — Köpekler işesin senin yakana.
 HACIVAT — Yıkıl karşımdan köpek.
 KARAGÖZ — Ne vazifen a pezevenk.
 HACIVAT — Akıntıya salıverdim çifte kayak piyade.
 KARAGÖZ — Geçenki yediğin dayak hoşuma gitti ziyade.
 HACIVAT — Rakıbin elinden kaçmaütür efkârımız.
 KARAGÖZ — Sulukulede bizim mekânımız.
 HACIVAT — Dün gece seyran içinde seyr eyledim bir gulam.
 KARAGÖZ — Hem zevzeksin, kepazesin pezevenksin vesselâm.
 HACIVAT — Ey sevdiğim etme benden ictinap.
 KARAGÖZ — Kokozluktan benim halim pek harap.
 HACIVAT — Gece gündüz yarım benimle itişir.
 KARAGÖZ — Canımı sıktın a kerata yetişir.
 HACIVAT — Antikadır bak şu elimdeki pergele.
 KARAGÖZ — Yıkıl şuradan pis musibet hergele.

- HACİVAT — Bir vefasız yare düştüm sormaz halin nicedir.
 KARAGÖZ — Kara yel çergeyi götürdü, açıkta kaldım üç gecedir.
 HACİVAT — Yol üstünde durma çekil oradan geçeyim.
 KARAGÖZ — Akşam fasulye yedim bıyıklarına sıçayım.
 HACİVAT — Gel Karagöz seninle gidelim Şiraz'a.
 KARAGÖZ — Fotoğrafçı Sami kaçtı bıyığına osurayım üç vurup iki endaze.
 HACİVAT — Fani dünyaya aldanma çek başına abayı.
 KARAGÖZ — Ermeni patriği yedi milletten kafasına sopayı.
 HACİVAT — Bizim yare yalvardım bu tarafa atlasın.
 KARAGÖZ — Rıza'nın karnında kumbaralar patlasın.
 HACİVAT — Melun İzzet bilirim senin aslını.
 KARAGÖZ — Dinle şimdi anın benden faslını.
 HACİVAT — Hafiyeler nicelere etmediler hiç himmet.
 KARAGÖZ — Korkusundan kaçarken donuna işedi Arap İzzet.
 HACİVAT — Arnavud Köyünün üstündedir iskele bek [?]
 KARAGÖZ — Fotoğrafçı Sami gibi gelmemiştir hiç pezevenk.
 HACİVAT — Saye-i hürriyette vatandaşlar istirahatla oturun.
 KARAGÖZ — Refikai fotoğrafıyı oyuncu Kel Hasana sorun.
 HACİVAT — İstipdadda bulamazdı fukaralar hiç bir iş.
 KARAGÖZ — Miras kaldı fotoğrafçıya Kel Hasan'dan bir iş.
 HACİVAT — Biraz şöyle uzanalım.
 KARAGÖZ — Yeter artık usandım.
 HACİVAT — Daha sana sözüm çok.
 KARAGÖZ — Söylesene bok oğlu bok.

BALIK MUHAVERESİ

- KARAGÖZ — Ulan ne aldın ne veremiyorsun?... Her akşam gelirsin şu kapının önüne Haymana pancarı Haymana kerevizi... oğlanı lâhabis bizim evin önü sebzevatçı dükkânı mı a herif? (*Ayağa kalkar Hacivat gelirken öksürür*) Hak tu Ha ha hay! Bahşişini aldı.
 HACİVAT — Maşaallah gözümün nuru!
 KARAGÖZ — Çınara çık ta kuş avla köfteci Nuri (*Pastav*)
 HACİVAT — Vay Karagöz beni darba cesaret.
 KARAGÖZ — Yakana kussun Ahçı Zerafet (*Pastav*)
 HACİVAT — Ah Karagöz şu gece geldim, Karagözümün halinden ahvalinden sual edeyim dedim, sen ise etmediğin haller kalmadı. Paçacı damından kelp uçar gibi atladın, aklım başımdan gitti.

- KARAGÖZ — (*Hacıradın başına bakarak güler*) Ne dedin, ne dedin?
- HACİVAT — Aklım başımdan gitti.
- KARAGÖZ — (*Yine bakar güler*)
- HACİVAT — Ne gülüyorsun?
- KARAGÖZ — Kerâta böyle sipsivri bir yerde akıl mı durur, elbette akıl batar kaçırır (*Pastav*)
- HACİVAT — A birader çoktan beri sizi görmedim. Ne haldesin? Ne ah-valdesin? Ne istesin? Ne güçtesin bakayım?
- KARAGÖZ — Adaaam sende, hep işlerim denizde balık.
- HACİVAT — Vay Karagözüm sayd ile mi meşgulsün?
- KARAGÖZ — Evet sıtma ile meşgulüm her gün titriyorum?
- HACİVAT — Yani balıkçılık mı ediyorsun derim?
- KARAGÖZ — Şimdi anladık, balıkçılık.
- HACİVAT — Aferin Karagöz iripla mı çevitiyorsun?
- KARAGÖZ — Evet araba ile çeviriyorum... Ulan ne arabası?
- HACİVAT — Yoksa olta balığı mı tutuyorsun?
- KARAGÖZ — Dediğin gibi palto balığı tutuyorum.
- HACİVAT — Uskumru dokanıyor mu?
- KARAGÖZ — Geçende bir okka birden yedim dokandı.
- HACİVAT — Ateş balığını pek severim ızgarası leziz olur ateş tutuyor musun?
- KARAGÖZ — Geçen günü bir avuç tuttum elim yandı.
- HACİVAT — Aman Karagözüm ben de meraklıyım bu günlerde kılıç tuttun mu?
- KARAGÖZ — Tutayım dedim az kaldı elim kesiliyordu.
- HACİVAT — Hiç kefare saçma atıyor musun?
- KARAGÖZ — Rastgelene saçma atarım yutarsa yutar.
- HACİVAT — Her balık saçma yer mi?
- KARAGÖZ — Yutar bile.
- HACİVAT — Acaba geceleri Lüfere çıkabiliyor musun?
- KARAGÖZ — Akşamları çıkıyorum bir iki şişe içiyorum.
- HACİVAT — Ne şişesi?
- KARAGÖZ — Meyhaneci Lefteri sormuyor musun?
- HACİVAT — Lefter değil lüfer dedim. Torik altıparmak geçidi var mı?
- KARAGÖZ — Var pa biribirlerini yanlıyorlar.
- HACİVAT — Kimler?
- KARAGÖZ — Altıparmak Hüsnü ile Torik Ahmet.
- HACİVAT — Onlar da balık mı?
- KARAGÖZ — Yok tulumbacıları sordun da.

- HACİVAT — Tuhafsın Karagöz lâtife etme, nerede balıkçılık ediyorsun rica ederim söyle?
- KARAGÖZ — Boğazda.
- HACİVAT — Boğazın neresinde?
- KARAGÖZ — Gırtlak köyünde... Ulan neresinde olacak gırtlak köyünde işte.
- HACİVAT — Sahilin neresinde mutlaka Dalyan'dasın?
- KARAGÖZ — Dalyanda.
- HACİVAT — Sizin dalyan nerede?
- KARAGÖZ — Beyoğlunda.
- HACİVAT — Beyoğlunda Dalyan olur mu?
- KARAGÖZ — Olur ya.
- HACİVAT — Nerelerinde?
- KARAGÖZ — Bayram sokağı, Tarlabası, Karnavula, Kılburnu, Kanlıset, Elmadağ...
- HACİVAT — Demek her bir adamın bir dalyanı var?
- KARAGÖZ — Var ya.
- HACİVAT — Oralara çok balık düşer mi?
- KARAGÖZ — Envaı...
- HACİVAT — Ne cins balık düşer Karagözüm?
- KARAGÖZ — Pantolon balığı, Şalvar balığı.
- HACİVAT — Hiç işitmedim böyle cins balık.
- KARAGÖZ — Görsen Hacivat sakallısı da var, bıyıklısı da.
- HACİVAT — Acayip şey bunlar dalyana ne yolda girer?
- KARAGÖZ — Ekseri dalyanlar yukarda, balıklar aşağıda.
- HACİVAT — Bu yolda balık tutulur mu?
- KARAGÖZ — Tutulur ya dalyan yukardan güler, balık aşağıdan bıyık bükür, biraz dolaşır dalyanın kapısı aralık oldu mu usuletle dalar hemen tutulur.
- HACİVAT — Bu tutuluşa çarpma mı, çapari mi, zoka mı ne derler?
- KARAGÖZ — Girdi çıktı kaptı kaçtı derler.
- HACİVAT — Bunu kim söyledi?
- KARAGÖZ — Ben söyledim.
- HACİVAT — Kim anlattı?
- KARAGÖZ — Ben anlattım.
- HACİVAT — Kim dinledi?
- KARAGÖZ — Ben dinledim.
- HACİVAT — Kim haltetti?
- KARAGÖZ — Ben haltettim (*Pastır*) Gidi seni zırzop herif beni zorla lâkırdıya tutacak... Çekileyim Abdigâha dolap dilber sey-

rine bakayım bakalım faslımızda âyine-i devran ne suret gösterir. (*Çekilirler*)

E. ARA MUHAVERELERİ
"BALIK" ARA MUHAVERESİ

Çelebi - Zenne - Siyah Arap Mercan (*Bir sandal arapla bey Sandal yerine Karagöz çamaşır teknesiyle*)
Çelebi - Zenne Karşılıklı çıkarlar

ŞARKI

Ne için geçmez acep bir günüm adada elem
Gam ile gerye ile geçti hayatım ne desem
Bırakır mı bu yaşında beni hiç madei gam
Anın ağuşu vefasında yetiştim büyüdüm

- ÇELEBİ — Maşaallah sevgilim böyle ne tarafa teşrif?
ZENNE — (*Susar*)
ÇELEBİ — Neye böyle sükût ediyorsunuz. Keyifsiz misiniz Allah göstermesin.
ZENNE — (*Susar*)
ÇELEBİ — Rica ederim sevgilim karşınızda ben kulunuzu helecana uğratiyorsunuz.
ZENNE — (*Susar*)
ÇELEBİ — Merhamet buyurun beni bu kadar üzmeysin ağınızdan bir kelime sadır olsun.
ZENNE — (*Susar*)
ÇELEBİ — Aman sevgilim adetâ canıma kastedeceksiniz.
KARAGÖZ — (*Yukardan*) Amma da inatçı karı be.
ZENNE — Sen karışma oradan cırlak herif.
KARAGÖZ — Küçükbey bahşiş ver.
ÇELEBİ — Ne bahşişi?
KARAGÖZ — Karının çenesini açtım.
ÇELEBİ — Hadi yıkıl oradan... Sevgilim kulunuza bu kadar da kastedmeyin uğrunuza hayatımı feda edeceğim.
ZENNE — (*Susar*)
KARAGÖZ — (*Yukardan*) Bu sefer çene açmak için parayı peşin alırım.
ÇELEBİ — Ne kadar da merhametsiz imişsiniz meleğim.
ZENNE — (*Susar*)
ÇELEBİ — Mutlaka ben kulunuza gücendiğiniz bir şey var esbabını bilmiş olsam itiraza cürmeder de...

- ZENNE — (*Susar*)
- ÇELEBİ — Rica ederim neye gücendiniz söyleyin?
- ZENNE — Bilmiyor gibi söylüyorsunuz.
- ÇELEBİ — Hayır efendim kabahatimin ne olduğunu bilsem cezama razı olurdum.
- ZENNE — Beni akıldan çıkardığınız gibi vadinize de feramuş buyurdunuz.
- ÇELEBİ — Ne vaatte bulunduğumu derhatır edemiyorum.
- ZENNE — Altı mah mukaddem Maltepe'deki köşkte çilingir sofrası kurmuştuk.
- ÇELEBİ — Evet derhatır ediyorum.
- ZENNE — Tavuk yerken lâdes tutuşmuştuk, siz beni aldatırsanız ben size bir takım elbise yaptıracaktım, ben sizi aldattım ne yapmanız lâzım gelecekti?
- ÇELEBİ — Haaa şimdi derhatır ediyorum size Kanlıca'daki dalyanımdan balık tutacaktım... Aman sevgilim böyle ehemmiyetsiz bir şey için beni ne kadar üzdünüz, şimdi emriniz üzere dalyandan kayığı indireyim Mercanı da beraber alayım envaından siz sevgilime mahsus nefis balıklar sid edepim.
- ZENNE — Teşekkür ederim sevgilim hoppam.
- ÇELEBİ — Haydi sevgilim git köşkte istirahat et ben de birkaç saat sonra gelirim (*Zenne gider*) Mercaaan!..
- MERCAN — Afandum.
- ÇELEBİ — Balığa çıkacağız.
- MERCAN — Balıkna mı çıkacağız?
- ÇELEBİ — Benden evvel git, adayavrusunu indir.
- KARAGÖZ — Onu bulamazsan dağın oğlunu indir.
- MERCAN — Adanın yavrusunume şkeyim?
- ÇELEBİ — Hangisi kolayına gelirse istersen daribi çek.
- MERCAN — Kuçuk bey seni talaşlı görürüm.
- ÇELEBİ — Sevgilim ile barıştım.
- MERCAN — Ola ise bana da vaadini yapacasın.
- ÇELEBİ — Vadim kırmızı papuç kırmızı elbise değil mi?
- MERCAN — İşte ola ben gıdıyoyum (*Gider*)
- ÇELEBİ — Gidip balık oltalarını taşıtayım (*Gider*)
(*Güzel bir sandal baş tarafında Arap Mercan kürekle kış tarafında Çelebi elinde olta ile balık tutmaya başlarlar*)
(*Bir balık oltaya yaklaşır*)
- MERCAN — Kuçuk bey bana kırmızı papuş alaca mısın?

- ÇELEBİ — Sesini çıkarma şu balığı tutalım da alırım (*Balık oltaya takılır gibi olur*)
- MERCAN — Balığı galdı, aman balığı galiyo aman balı yakalanıyoı takıldı balu kaldı (*Balık kaçar*)
- ÇELEBİ — Mercan sus bak balığı kaçırdın.
- MERCAN — Kırmızı urba kırmızı fafuş alacamı?
- ÇELEBİ — Alacam merak etme balık geldiği vakit sen ses çıkarma. (*Kırmızı bir balık gelir oltaya yaklaşır*)
- MERCAN — Balık galdu mu?
- ÇELEBİ — Aman sus.
- MERCAN — Balık oltada galu.
- ÇELEBİ — Aman Mercan korkutma.
- MERCAN — İğneyi yudaca ballı galdı.
- ÇELEBİ — Rica ederim Mercan sus.
- MERCAN — Eyvah galiyo balı bana kırmızı fafuş (*Balık kaçar*)
- ÇELEBİ — Gördün mü ettiğin işi? Mercan yine balığı kaçırdın.
- MERCAN — Ben kaçırmadım balı şok korkuyo..
- ÇELEBİ — Ses çıkarma da bir kaç tane olsun tutalım ha ya Mercan ha ya Mercan (*Balık yine oltaya yaklaşır*)
- MERCAN — Kuçuk bey balı galdı mı?
- ÇELEBİ — Aman sus Mercan bunu da kaçırsak bir daha başka balık tutamayız.
- MERCAN — Amaaan kuçu bey bu balı çok buyu.
- ÇELEBİ — Sesini kes.
- MERCAN — Bana kırmızı urba alaca mı, kırmızı fes alaca mı?
- ÇELEBİ — Alacam dedim ya.
- MERCAN — Kırmızı fafuş alaca mı?
- ÇELEBİ — Rica ederim sus.
- MERCAN — Balı galdı oltaya yalaştı tutulaca yakala yakala kaçıyo (*Balık kaçar*)
(*Karagöz yukardan seyreder kıskanır aşağı iner kovalar*)
- KARAGÖZ — Kış! kış! kış! (*Çelebi, Mercan kaçarlar*) Yâ hu!
- K. KARISI — Ne var yine?
- KARAGÖZ — Şu bizim çamaşır teknesi nerede?
- K. KARISI — Bahçede dayalı duruyor.
- KARAGÖZ — Bizim bir iri helva kepçesi vardı.
- K. KARISI — Onu ben çamaşır sopası yaptım.
- KARAGÖZ — Sırası değil, o bizim kayığın küreği.
- K. KARISI — Deli herif hiç kepçe kürek olur mu?
- KARAGÖZ — Olur a! Kocakarının bastonu nerede?

K. KARISI — Yine ne oluyorsun bilmem... Sandık odasında.

KARAGÖZ — *(Tekne sandal; kepze kürek, bastonun ucuna kasap çen-
geli olta meydana gelir)* Gel gel gel balıklar gelin yahu
(Ufak bir balık çıkar oltaya gelir kaçır) Ulan kaçırdık
be! *(Bir defa biraz büyük balık oltaya gelirken Karagöz
sandalla üstüne koşar kaçır)* Yine kaçtı be! *(Kılıç balığı
gelir Karagöz olta ile tutayım derken şişler kaçır)* Aman
aman delik delik oldum *(Eve gider)* Ya hû! şu sırtıma
bak fazla delik var mı?

K. KARISI — Aaa bir kaç yerinden kan akıyor.

KARAGÖZ — Tuzlu su hacamatı olmuş *(Yine meydana gelir, bu ara
Lahşah balığı çıkar Karagöz korkar feryada başlar Ka-
ragözü yarı beline kadar ağzına alır götürürken kurtulur)*
Nerede balığın belâlısı varsa o geliyor be! *(Büyük yen-
geç çıkar, Karagöz korkar oltaya sarılır)* Bırak be bırak-
sana be *(Çeker götürürken Karagöz kurtulmak için yak-
laşır, yengeç Karagöze sarılır alt üst kavga ederler Ka-
ragöz kendini dar kurtarır kaçır muhavere biter)*

MAL ÇIKARMA (Ara Muhaveresi)

(Mal çıkarma muhaveresinde şarkı çalar)

(Ortaya büyük bir kuyu kurulur)

ŞARKI

Niçün nâledesin böyle

Gönül derdin nedir söyle

Seni ben istemem böyle

Gönül derdin nedir söyle.

*(Bir Azerbeycanlı Hüddamla define çıkaran zat şarkı söy-
leyerek çıkar)*

DELECAN — Beline bağlar German şalı
Altına serdim Horasan halı
Mene dirlerki Acem Ali

NAKARAT

Vi meralım vi celâlım esmer yârim
Hanım senin celed başmağın
Hoşuma gelür danışmağın
Gerdana dökülüp yaşmağın

Hayriye camdan bakıyor
Şalvara uçkur takıyor
Bütün alemleri yakıyor

NAKARAT

CÂNAN — Pes ki pazubend buba pes ki pazubenk buba canım buba
bibuu bibuu he he hi.

KARAGÖZ — Pes ki pazarcı baba pes ki pazarcı babâ canım Ballı baba
pilâv pilâv he he hi.

HACİVAT —

SEMAİ

Bir elif çekti yine
Sineme canan bu gece
Aman ey aman ey
Sineme caânan bu gece
Ayın ondördü gibi
Dün gece mecliste idim

NAKARAT

Kanda akşamliyyacak
Ol mehtaban bu gece

NAKARAT

HACİVAT — Vay hoş adamdı hoş adamdı İran güli Azerbaycan bülbülü

CÂNAN — Hoş adamdı hoş adamdı Hacı Ayvaz Çelebi

KARAGÖZ — Hacıvat bu hoşaf yedide mi geldi

HACİVAT — Hoş adamdı hoş geldin demek

KARAGÖZ — Ben de isterim

HACİVAT — Neden?

KARAGÖZ — Hoşafılı hoşgeldinden.

HACİVAT — Haydi oradan zevzek... Cânin kulu bu teşrifinizde bir sır
hissediyorum.

CÂNAN — Beli Hacı Ayvaz Çelebi... German, Bulucistan, Türkistan,
Afganistan, Hindistan, Acemistan.

KARAGÖZ — (*Yukardan*) Macuncuda Çukurbostan.

HACİVAT — Çok seyahatde bulunmuşsunuz?

CÂNAN — Ebusina kütüphanesinde tavarihnamelerde temâşa eyle-
mişim, hemni diyarın namdar meydanlarında bulunan ka-

pıların dip katında külli defain çıhıptu özge bu canân guli
hünervarın tahsil eylemişem, Her ki diyardan çıkaranda
nısfını sahibine iade ederimı imdi bura şıtap eylemişim, şu
kuyuda bulunan defaini ihraç edende müstefit olursanız.

HACİVAT — Pek münasip arzunuz üzere bir kere yoklayabilirsiniz.

CÂNAN — Tebdili came etmek lâzım gelür.

HACİVAT — Fakirhaneye teşrif buyurun hem istirahat ve hem de ter-
tibatınızı ikmal edersiniz (*Giderler*)

[*Canan tebdili : İki tasvir boyunda baş gayet büyük
dişler iskelet şeklinde vücut çıplak omuz başlar kol dir-
sekler yukarı kalçalar göbek dizler hepsi kırma ve birer
baş tersim olunmuş meydana kuyu başına gelir*]

KUYUDAN ÇIKAN EŞYALAR

<i>Hüddamcı Cânan'ın çıkardığı</i>	<i>Karagözü'n çıkardığı</i>
Duvar saati	Kasap çengeli
Cep saati kordonuyla	Kuyu çengeli
Kuburlu saat	Dibi delik kova
Tesbih	Fare kapanı
Kemer	Yılan yavrusu
Şamdan	Fare
Yazı takımı	Örümcek
Divit	Kahve cezvesi
Çay ibriği	Kırık kılıç
Çekmece	Kırık büyük saksı
Yasemin çubuk	Takunya
Kuş kafesi	Nalın
Gerdanlık	Toprak ibrik
Tüfek (Çakmaklı)	Yengeç çağanoz vb.
Sarı mangal	

CÂNAN — (*Oynuyarak*) birer birer kuyudaki eşyayı çıkarır

Dibala Fatma kaşların çatma

Yalnız yatma dilberberümcü

Ey mehinur ruyini göster

Can sana kurban Dilberberümcü

Aklımı aldın şol nereye saldın

Yalnız galdım ... Dilberberümcü

- KARAGÖZ — *(Yukardan)* Vay canına uzak diyardan gelsün bizim kuyuda ne kadar mal varsa çıkarsın biz burada seyirci kalalım *(Aşağı iner)* Ne yapıyorsun Hoşafçı Baba *(Cânan oyunu ile eşya çıkarmasına devam eder)* Sana söylüyorum Ballı Baba *(Yine dinlemez)* *(Karagöz kapıyı çalar)* Yâ hu!..
- K. KARISI — Ne var kocacığım?
- KARAGÖZ — Şu karabaşı gönder.
- K. KARISI — Bahçede çamaşır kurutuyor.
- KARAGÖZ — Şimdi sırası değil gönder şunu Karabaş Karabaş gel *(köpek gelir)* Aport aport göreyim seni köpek birâder aport *(Köpek Cânana atılır Cânan kaçar)* *(Karagöz köpeği kucağına alır öpe seve götürür gelerek bütün eşyaları birer birer eve taşır gider)* Yâ hu!,
- K. KARISI — Ne var Karagöz bey?
- KARAGÖZ — Vay köpoğlu eşyaları gördü derakap ismim değişti... Bak sana neler aldım.
- K. KARISI — Entariyle ferace çorap ayakkabımı unutmuşsun.
- KARAGÖZ — Merak etme bir kaç tanesini de hocada okutur yerine istediklerini alırız... Şunları bir yere sakla.
- K. KARISI — Saklıyayım kocacığım.
- KARAGÖZ — Yâhu hani ya geçen sene bir Buharalı Hacı Baba bizde onbeş gün misafir kaldıydı.
- K. KARISI — Hani ya gümüş kemerini sakladındı.
- KARAGÖZ — Ulan onu sana kim sordu?
- K. KARISI — Aklıma geldi de.
- KARAGÖZ — Öyle münasebetsiz şey akla gelmez... Hani onun bir uzun kollu hırkası vardı bana giyersin diye bıraktıydı.
- K. KARISI — Yalan söylüyorsun erkân minderinde dururken küçük oğlan işediydi, Hacı da bununla namaz kılınmaz diye çocuğa bağışladıydı.
- KARAGÖZ — Oğlan mı giyiyor?
- K. KARISI — Yok ortasını deldim oğlanın salıncağına yatak yaptım.
- KARAGÖZ — Getir şunu.
- K. KARISI — Al bakalım.
- KARAGÖZ — Ooof leş gibi sidik kokuyor.
- K. KARISI — Sade sidik koksa iyi bazı kakasını da...
- KARAGÖZ — Sen ver şimdi vakit geçirmeye gelmez büyükbabamın lağımçı çizmesini de ver.

- K. KARISI — Al bakayım, aklına şaşayım bak nelere döndün.
- KARAGÖZ — Neye döneceğim lâğımcılar kâhyasına (*Kuyunun başına tebdili kıyafet gelir*) Ne okuyacaktık hah aklıma geldi (*Karagöz aheste aheste kolunu sokarak...*
Şu meydanda var bir kuyu
İçinde var tatlı suyu
Her güzelin var bir huyu
Ne yaman İran güzeli
- KARAGÖZ — (*Elini sokar sevinçle çengeli çıkarır*) Kuyuda kasap dük-kânı var galiba (*Bir daha dalar çıkarır kuyu çengeli çı- kar*) Çengelciler pazarına uğradık, dur bir daha dalayım (*Dalar*) (*Bir dibi delik kova çıkar*) Yanlış kovacılar cad- desine gelmişiz (*Bir daha kol sallar fare kapanı çıkar gü- lerek*) Bu benim işimi görür evdeki farelerden intikam alırım (*Def'asında yılan yavrusu çıkar bir kaç yerine sa- rılır Karagöz feryada başlar... fare çıkar Karagözün bur- nunu ısırır... Örümcek çıkar gölgesi büyüdüğüce korkar kaçar... Kahve cezvesi çıkar en nihayet yengeç çıkar Ka- ragözü makaslar götürmek ister altüst ayrılırlar Kara- göz kaçar yengeç gider...*)
- KARAGÖZ — Vay vanına dar kurtuldum.
- HACIVAT — (*Gelerek*) Müstahaktır tavuğa... Girdiği için kovuğa...
- KARAGÖZ — A kerata ne geldin soluk soluğa (*Pastav*) Çekileyim ab- digâha dolap dilber seyrine bakalım faslımızda ayine-i devran ne suret gösterir.

F. FASIL

ÇİFTE HAMAMLAR YAHUT KARAGÖZÜN HAMAMDA DAYAK YEMESİ

(*Perde açıldıkta hamam kurulmuş Çelebi ile Hacivat*)

- ÇELEBİ — Maşallah Hacivat Çelebi çok güzel tesadüf, eğer rasgel- mese idim eve kadar yorulacak idim.
- HACIVAT — Allah ömürler versin beyim hakikaten güzel tesadüf. Be- nim de zatiâlinizi fevkalâde göreceğim geldi; galiba pede- rin vefatından beri görüşemedik.
- ÇELEBİ — Vefasız olan dostlar, sevdiklerini daima seyrek görürler ise siz de bu kabilden olduğunuz için peder vefat edeli bir seneyi geçtiği halde bir kere yüzünüzü görmeğe mu- vaffak olamadık.

- HACİVAT — Hakkıâliniz var beyim, ziyarette kusurum çok mamafih eğer ihtiyarlık halini bilseniz vukuu zaruri olan kabahatimi af edersiniz.
- ÇELEBİ — Her ne ise, şimdi sebab-i ziyaretimi biliyor musunuz?
- HACİVAT — A beyim böyle şeyi bilmek kerâmete muhtaç.
- ÇELEBİ — Efem şu arkadaki hamam malûm a..
- HACİVAT — Evet efem.
- ÇELEBİ — Bize peder yadigârıdır. Merhumun zamanında iyi bakılmadı, bundan başka bir takım münasebetsiz müstecirler elinde kaldı, nihayet bütün bütün berbat olmuştu.
- HACİVAT — Efem asıl kabahat sizin bıraktığınız delil de oldu çünkü kendi bu sıfatın ehli olmadığı gibi - kadınlar tarafını da idare edemedi - bunlardan başka hamam da biraz harapça idi - her nasılsa uygunsuz oldu vesselâm.
- ÇELEBİ — Evet esasen o zaman hamam tamire muhtaç idi. Peder de böyle uygunsuz halleri işittikçe bütün bütün soğudu, elhasıl hamam muattal bir hale geldi.
- HACİVAT — Vakıa o cihet te doğru.
- ÇELEBİ — Her ne ise. Pederin vefatından sonra tevarüs ettiğimiz emlâke hemşireler ile beynimizden taksim ettik hamam da benim hisseme düştü.
- HACİVAT — Çok alâ, lâkin beyim, geçenlerde tamir ediliyordu satta fakir bir iki kere de gezdim, çok masraf edilmiş adeta hamam değişmiş yeni olmuş..
- ÇELEBİ — Evet bende kaldıktan sonra düşündüm haliyle bıraksam üç beş sene sonra taşından başka ele bir şey geçmiyecek kalfa ile görüştüm - bin yüz lira ile meydana gelir diye cevap verdi.
- HACİVAT — İnşallah hamam da üç aya kalmaz, büyük peder merhumun zamanından daha iyi olur.
- ÇELEBİ — Eksik olma Hacivat Çelebi - size hasbelhesap ihtiyacına sarfolunmak üzere yüz altın da bıraktım - Ha iyi hatırıma geldi kadınlar tarafını zinhar - Şallı ile Benli olacak - rezileüe vermeyin - zira hamamın berbadına başlıca o kaltaklar sebeb oldu.
- HACİVAT — Ne münasebet efem mademki bu işe beni münasip görmüşsünüz size karşı hiç bir zaman mahcubiyeti arzu etmem. Ezcümle bu yolda suişöhret kazanmış adamlar ile münasebet dahi etmem - tövbeler olsun.
- KARAGÖZ — Mır, mır, mır - Vay hal a laf bitmemiş ha ha - ben

- şimdiye kadar mükemmel bir kese sabun sürünür çıkar-
dım, onlar daha soğukluğa bile giremediler.
- ÇELEBİ — Ha ha - Hacivat Çelebi az kaldı unutacaktım bizim hama-
mın arkasında malûm a, bir de bahçe var bunu ne yapa-
cağız? (*Karagöz aşağıya atlar*)
- KARAGÖZ — Efem merak buyurmayın bahçe ilminden oldukça bende-
niz de bibehreyim - hatta çocuk iken iki defa aşılattım
da yine tutmadı.
(*Çelebi arkasına bakar*)
- ÇELEBİ — Bu kim, baba sen bahçıvan mısın?
- KARAGÖZ — Yaa! Beyim hem bahçıvanım, hem de bahçelerde bekçilik
ederim ve icabı hale göre yabancıya da hırlarım.
- ÇELEBİ — Tuhaf söz. Demek siz fenn-i şükûfeye aşinâsınız öyle mi?
- KARAGÖZ — Öyle ya! Fener'deki eskiciye de aşılattım lâkin, bayatmış,
aşısı yine hayretmedi.
- ÇELEBİ — Doğru söyle çiçek ilminden anlar mısın?
- KARAGÖZ — Anlarsın da söz mü. Bizim bahçenin kapusundan bakar-
sın çiçekten toprak gözükmmez.
- ÇELEBİ — Sizin bahçenizde ne gibi çiçekler var bakayım?
- KARAGÖZ — Ne istersen - ballıbaba - ısırgan - sarmaşık - yapışkan -
kanda çalısı - böğürtlen - kazotu - papatya - daha neler
neler. Ne sandın?
- ÇELEBİ — (*Gülerek*) Baba biz bunları söker sokağa atarız.
- KARAGÖZ — Bizde onları toplar, toplar bahçeye dikeriz.
- ÇELEBİ — Senin hiç bir şeyden anladığın yok.
- HACIVAT — Karagöz artık haltediyorsun, her şeye burnun sokma, iki
kişi konuşurken ara yere girmek, terbiyesizlikten ileri
gelir.
- KARAGÖZ — Ulan ben de terbiyesiz olduğum için alçak gönüllülük edip
de geldim.
- ÇELEBİ — Baba, hususi sözümüz var, şuradan çekil.
- KARAGÖZ — Ufaklığın var ise bir kuruş olsun ver de öyle gideyim -
zira sabahtan beri siftahım yoktur.
- HACIVAT — Eyy! Karagöz artık çok oldun haydi defol bakayım.
- KARAGÖZ — Bizim partiye kovulmak düştü öyle mi ziyan yok,
(*Karagöz çekilir*)
- ÇELEBİ — Çok tuhaf adam, galiba budalameşrep olmalı...
- KARAGÖZ — Balat'daki Eşref değil buradaki Karagöz bendeniz (*Gider*)
- HACIVAT — Beyim sözlerine ehemmiyet vermeyin buranın dî tabânı-
dır.

- ÇELEBİ — *(Pencereden)* Düztaban senin uğursuz oğlun..
- HACİVAT — Efem biz bahsimize bakalım, siz bahçe için merak buyurmayın inayeti hakla hem hamamı eskisinden iyi bir hale getiririm - hem de bahçenin imarından geri durmam.
- ÇELEBİ — Pek âlâ Hacivat Çelebi - Haydi buyurun da bir kere hamamın derununu gezelim.
- HACİVAT — Buyrun efem *(Her ikisi içeri giderler. İçerden)*
- ÇELEBİ — Hacivat Çelebi, gerçi bir şey değil ama, tamirden başka yalnız yetmiş lira takımlarla, peştemal ve nalınlara verdim, daha da eksigi var, işte şu bohçalar ağır müşteri için, bunlar yirmibeş bohçadır üst tarafı da mümkün mertebe kullanılır.
- HACİVAT — Nasıl mümkün mertebe? A beyim bunlar da alelâde takım, bunlardan iyisi zannederim hiç bir hamamda bulunmaz, vay burada birkaç çuval da sabun var ha, oh! oh! oh!
- ÇELEBİ — Hacivat amma izam ettin ha, haydi içeri girelim.
- HACİVAT — Ay hakikaten kusursuz, nakkaşlar da doğrusu ya tabiat sahibi adamlarmış, neme lâzım, ooooo, vay beyefendi tasları nikel aldınız ha, canım bu ne kadar masraf, lâkin kusur bulunacak nokta kalmamış.
- ÇELEBİ — Ne çare Hacivat Çelebi, az vermeden çok alınmaz derler. Vakıa biraz fazla masraf oldu ama, inşallah bu yüzden himmetinizle beş on kuruş istifade ederiz.
- HACİVAT — Hay hay ona şüphe mi var beyim?
- ÇELEBİ — Bak lâkırdı karıştı, şu parayı da alın bakalım. *(Her ikisi meydana çıkarlar)*
- ÇELEBİ — Bizim eski uşakların da hepsini topladım, yalnız külhancı gelmedi.
- HACİVAT — O ehemmiyetsiz şey, eğer eskisi gelmezse daha âlâsını celp ederim.
- ÇELEBİ — O halde artık görüşecek bir şey kalmadı daha başka işlerim de var onları tasfiye ettikten sonra yarınki trenle Selaniğe gideceğim, şimdi Rabbime emanet olun.
- HACİVAT — Arzu şerefle beyim. *(Çelebi gider. Hacivat yalnız)*
- HACİVAT — Kısmet böyle adamın ayağına gelir, hiç yoktan bir hamam sahibi olduk demektir; burası iyi amma biraz zahmetlice iş, hadi erkekler tarafını ben idare edeceğim, ya kadınlar tarafı ne olacak?.. Vakıa bey Şallı Natırdan falan nefret etmiş ama bu işin hakkından ancak onlar gelebilir, bunun için düşünmek lâzım, her ne ise içeri gireyim

de bakalım nasıl olur. (*Hacivat içeri gider. Karagöz meydana atlar*)

KARAGÖZ — Vay köpekoğlu savuşmuş ha, kapı da kapalı. (*Kapıyı çalarak*)

KARAGÖZ — Hamamcı aç kapıyı, ben de hamamcı oldum (*gülerek*) bey geldi bana devir etti hiii açsana be hamamcı.

HACİVAT — (*İçerden*) Kimdir o?

KARAGÖZ — (*Gülerek*) Hay kerata, kimdir o Lâlelide Görgölen, Tahir beyin diyor. Gel şurdan bir müşteriye sıcak su ver.

HACİVAT — Görür müsün münasebetsizi, Gül sokağı süpürüyor diyor.

KARAGÖZ — Açsana kapıyı be!

HACİVAT — Bu vakit kapı açılmaz, şimdi çağrube davul ile çıkarım ha!

KARAGÖZ — (*Gülerek*) Hay budala kerata hay, şimdi harupmi Halil ile kaçarım ha diyor. Nafile kaçma elimden kurtulamazsın, dışarı gel dışarı.

(*Hacivat hiddetle çıkar*)

HACİVAT — Kimmiş o bakayım?

KARAGÖZ — Benim ulan ben, hamamcı oldum diye o kadar kurulma bir eve gidip gelmeme bakar ha.

HACİVAT — Cehennem dibine git, ne münasbeetsiz adamsın.

KARAGÖZ — Ben münasebetsiz değil sen çok insaniyetsiz adamsın.

HACİVAT — Neden

KARAGÖZ — Neden olacak, koca hamam üstüne yat ta bana bir hizmet yok ha.

HACİVAT — Hamamın adamları tamam, yalnız bir külhancı yok.

KARAGÖZ — Külhancılık da iyi amma, bir kaç tane bey toplamak lâzım, hay insaniyetliğinle yerin dibine geç.

HACİVAT — Herşeye bir kulp bulursun, ha hatırıma geldi sana münasip bir hizmet var ama, bilmem ki becerebilir misin?

KARAGÖZ — Ne işi o bakayım?

HACİVAT — Ne olacak hamamın su meselesi, hamamın tatlı suyu biraz kısıktır, lâkin gümrah bir kuyusu var.

KARAGÖZ — Eyyy, alt tarafı?

HACİVAT — Efendim kapının bir de mükemmel katırdolabı var.

KARAGÖZ — (*Bakarak*) Daha alt tarafı?

HACİVAT — Alt tarafı üst tarafı, hazineyi susuz bırakmamak.

KARAGÖZ — Lâfın en doğrusu, niyetin katır dolabına boğazı kendinden merkep koşmak ha (*pastav*)

- HACİVAT — Anladın ya bundan daha münasip bir hizmet var ise o da hamama yanaşma (*Çıkar*).
- KARAGÖZ — O da hamama yanaşma ha, ben volta ile rampa eder yine yanaşırım, hele dur bakalım.
(*Karagöz tarafından bir Zenne karşısında Hacivat*)
- HACİVAT — Vay maşallah Benlim, inşallah iyisiniz?
- BENLİ — Hamdolsun Hacivat Çelebi, siz de iyisiniz inşallah!
- HACİVAT — Çok şükür vücudumuz sıhhatta. Efem böyle evlâtlık olur mu yalan olmasın amma, iki senedir gözükmey oldunuz, öyle ya bu hamamı bıraktıktan sonra bir daha yüzünüzü görmek nasibolmadı.
- KARAGÖZ — (*İçeriden*) Bu herif yine kiminle konuşuyor acaba (*İçeriden bakar*)
- BENLİ — Hakikaten kusur bende, lâkin malûm a Hacivat Çelebi meşguliyet sabahtan akşama kadar hamamda, onbirbuçukta eve dar düşünüyorum.
- KARAGÖZ — Galiba tellâk olmalı. Hacivat sizin hamamın tellâkları hep böyle ise beni de sernöbet yaz.
- HACİVAT — Defol budala, kızım işin başı sağlık cenabı hak âfiyet ih-san buyursun da elbette görüşülür.
- BENLİ — Öyle ya, dağ dağa kavuşmaz, insan insana kavuşur derler bak bu alemde yine görüştük.
- HACİVAT — Ha görüştük dediniz de iyi hatırıma geldi sizin Şallı Natır ne alemde?
- KARAGÖZ — Ne âlemde olacak, Nallı Katır yük taşıyıp duruyor.
- BENLİ — Aman Hacivat, rica ederim bana onun lâkırdısını etme.
- HACİVAT — Efem, sebebi?
- BENLİ — Sebebini de sorup da, derdimi tazeleme.
- HACİVAT — Yoksa aranızdan karakedi mi geçti?
- BENLİ — Karakedi değil.
- KARAGÖZ — (*Pencereden*) Aranızdan geçen kedi değil de eğer köpekse, ikinizi de dişlemiştir ve hele azılı ise.
- BENLİ — Senin anlıyacağın, bir daha yüzyüze gelmemek üzere ayrıldık ah! ah!
- HACİVAT — Taaccüp olunacak şey, bir büyük sebep olmalı?
- BENLİ — Nasıl anlatayım, nice yıllır, yemedim yedirdim, giymedim giydirdim, on parmağımı mum ettim, en sonunda yine bana hiyanet etti.
- HACİVAT — Hakikaten ettiğiniz fedakârlıkları bilirim, acayip hal, şim-

diye kadar aranızdan, su sızmaz iken nasıl olup da ayrıldınız?

KARAGÖZ — (*Pencereden*) Nasıl olacak, yollar bozulmuş, akıntı başka yere dönmüştür.

BENLİ — Efendim malûm ya, biz ekseriya kibar cemiyetlerinde soygunluk ederiz, bundan bir ay evvel mukaddem, Yunuculardan birinin cemiyeti oldu.

HACİVAT — Evet, kız canım...

BENLİ — Çalgı çağanak, bir mükemmel düğün, Şallı ile beraber, bizi de soygunluğa çağırdılar.

HACİVAT — Elbette beraber gideceksiniz değil mi ya, ey sonra?

BENLİ — Biz de Pazartesi günü erkenden düğün evine gittik, bizden başka sekiz on soygun daha var.

HACİVAT — Düğün evi bu, şüphesiz bulunacak.

BENLİ — Sahibe-yi cemiyet kimimizi kahveye, kimimizi sofraya, kimimizi misafir ağırlamaya, biz de ferâceciliğe münasip görmüşler.

HACİVAT — Pek münasip, çünkü düğünlerde ferâceye bakmak gayet nazik bir iştir.

BENLİ — Her ne ise, kız geldi, herkes hizmetinde - ahenk de var demiştim ya - sıracılar, çengiler yarsefa geldin şarkısıyla misafirleri karşılamaya başladılar. Bizde gelen misafirlerin ferâcelerini, yaşmaklarını derleyip devşiriyoruz.

HACİVAT — Pekâla kardeş kardeş - hizmet görüyorsunuz, bunda hem istifade var, hem de hoşça vakit geçer.

BENLİ — Saat altı mı idi, ne idi, kapının önünde bir gürültü, ahiyalardan biri geliyormuş, çengiler yine yarsefa geldin şarkısıyla karşıladılar, misafirler orta kata çıktı, hepsi ferâcesini, yaşmağını çıkarmağa başladı, Şallı ile beraber biz de ellerinden alıyoruz.

HACİVAT — Elbette hizmetinizi yapacaksınız.

BENLİ — İçlerinden iriyarı bir karı var idi, Şallıya dikdik bakıyor, ben dikkatine varmadım ya, neme lâzım.

HACİVAT — Tuhaf haliniz vardır, kıldan nem kaparsınız.

BENLİ — İlahi Hacivat, bir adam güttüğü koyunu bilmez mi?

KARAGÖZ — (*Pencereden*) Öyle ya, bu adam kırk yıllık kısır çobanı senin gibi sürü bekçisi değil ya.

BENLİ — Şallı da o şişman hanıma göz ucuyulan dikkat ediyordu.

HACİVAT — Garip şey, ey sonra?

- BENLİ — Bu hali anladımsa da, mesele etmedim, çünkü Şallının böyle falsosunu görmemiştim.
- KARAGÖZ — Akordu bozulmuş ta ondan falso etmiştir.
- HACİVAT — Behey küstah oradan çekil, siz devam edin efendim.
- BENLİ — Ne ise biz misafirlerin çarşaflarını filân aldım, soygun odasına girdik, ben birer birer devşirme ile meşgulüm, neden sonra bir de baktım ki, bizim Şallı odada yok, ya-lapşap bohçaları düzelttim doğru kahvecinin yanına.
- HACİVAT — Çok meraklısınız, işi kahve pişiren soygundan tahkik edeceksiniz değil mi?
- BENLİ — Evet Şallı nerede diye sordum, kahveci kadın yeni gelen misafirlere kahve götürdü demesin mi?
- HACİVAT — Doğrusu kızacak şey, kahvecilik hiç ona ait değil, siz de hadi doğru yukarı.
- BENLİ — Öyle ya içime bir kuşku girdi, soluk soluğa hemen yukarı çıktım.
- HACİVAT — Bari üst katta buldunuz mu?
- BENLİ — Dinlesene olanı.
- KARAGÖZ — (*Pencereden*))Lâf söylemese patlıyacak, nasıl dinlesin.
- BENLİ — Bulmak nerede, salonda yok, bir de ne göreyim, gelin odasının sol tarafındaki yatak odasında, o gelen iriyarı topağ karı ilen, ağız ağıza konuşmuyorlar mı?
- HACİVAT — Hiç beklemediğiniz hal. Ey o vakit sizi görmeliydi..
- BENLİ — Ne söylüyorsun, görür görmez, başımdan aşağı kaynar sular döküldü.
- HACİVAT — Hakkınız da var ya, öyle gizli konuşmakta doğrusu hiç mânâ yok. Eeeey!..
- BENLİ — O halimi görsen, yüreğim hop kalkıp hop oturuyor, kendimi göstermiyerek, kapının kenarından gözetledim.
- HACİVAT — Ama!..
- BENLİ — Dahası var, bir de onluk bira fıçısı kıyafetli karı Şallıya bir portakal vermesin mi?
- KARAGÖZ — Portakal veren, mutlaka manavmış, hazırda başka şey yoksa ne yapsın zavallı.
- HACİVAT — Ey Şallı portakalı ne yaptı?
- BENLİ — Ne yapacak kokladı, koynuna koydu.
- HACİVAT — Canım bir portakal vermekten ne çıkar, bir portakal için dargınlık çıkmaz a.
- BENLİ — Nasıl dargınlık çıkmaz, sen öyle bilirsin onun mânası var, portakal, sevdiğinden arta kal demektir.

- HACİVAT — Yaaaa, öyle mi, ayıp değil a bunu bilmiyordum.
- BENLİ — Az kaldı, şak diye düşüp bayılacaktım kendimi güç zaptettim ama, çektiğimi ben bilirim, hiç bozulmayıp kendimi aşağıya dar attım.
- HACİVAT — Çok şey, çok şey, büyük münasebetsizlik etmiş.
- BENLİ — Münasebetsizlik demek te söz mü, hanım saatler saati muhabbetini kaynatıp neden sonra, bir tavır ile aşağıya indi, bir de utanmadan ne oldun diye bana soruyor.
- HACİVAT — Elbette kabahatini bastırmak için öyle yapacak.
- BENLİ — Ben de açtım ağzımı, yumdum gözümü, torbada ne var ise meydana döktüm.
- KARAGÖZ — (*Pencereden*) Torbada ne olacak, olsa olsa sapı çürümüş bir kaç baş sarımsak olur.
- HACİVAT — Canım bir kabahatle adam asılmaz a, o kadar da ileri varmamalı idiniz.
- BENLİ — Hacivat Çelebi nasıl anlatayım, şimdiye kadar çektiğimi ben bilirim.
- HACİVAT — Tabi herkes çektiğini bilir, sonra?
- BENLİ — Sonrası o gün akşamı dar ettim, saat onbire gelmeden eve kapağı dar attım, ertesi günü, paçaya bile gitmedim.
- KARAGÖZ — (*Pencereden*) Paçaya gitmedinse, işkembe çorbasının hatırı kalmıştır.
- BENLİ — İşte o günden beri, yüzünü bile gördüğüm yok.
- HACİVAT — Canım bunlar fazla şeyler amma, bir kere olmuş, mamefih yine siz birbirinizden ayrılmazsınız herhalde ya barışsınız ya köftehor.
- BENLİ — Rica ederim Hacivat, o sözü ağzınıza almayın barışmak mı ah Allah razı kılmasın.
- HACİVAT — Barışsınız dediğime bak, zira bunca yıldır emrah olmuştunuz.
- BENLİ — Öyle ama Hacivat, kırılan kalp yerine gelmez, derler benim onun ile barışmam artık geçti, atı alan Üsküdarı geçti.
- HACİVAT — Barışsınız ikinizin hakkında da iyi olur.
- KARAGÖZ — (*Pencereden*) Ulan ne tuhaf herifsin be zorlan mı, barışmıyacak işte.
- HACİVAT — Behey ahmak senin böyle işlere aklın ermez, haa kızım iyi ki hatırıma geldi. Örücüler Hamamını bırakmışsınız diye duydum acaba aslı var mı?
- BENLİ — Öyle oldu, mal sahibi pek titiz bir adam.

- HACİVAT — İyi ya işte tam vaktinde geldiniz, Kuşkonmazı da ben tuttum.
- KARAGÖZ — (*Pencereden*) Kuşkonmazı Hacıvat tuttu, Tavukoturmazı da ben yakaladım.
- HACİVAT — Ulan sen elinin hamurunnan erkek işine karışma.
- KARAGÖZ — (*Pencereden*) Neme lâzım benim.
- BENLİ — Sahih mi, demek arkadaki Kuşkonmaz Hamamını siz tutunuz öyle mi?
- HACİVAT — Ben tuttum zahir, içerisi de mükemmel tamir oldu, siz bu hamamı evvelce kullanmıştınız ama, şimdi girsen içerisini tanıyamazsın kızım.
- BENLİ — Sıcak suyunu kimseye vermediniz mi?
- HACİVAT — Hayır pek çok isteyen oldu ama, daha kadınlar tarafını kimseye vermedim. Çünkü şimdiye kadar, sizin gibi aklımın kestiği münasip bir talip çıkmadı.
- BENLİ — Sözüün pek doğru Hacıvat, şu zamanda da eli ağzına uygun bir hamamcı kalmadı gibi bir şey.
- HACİVAT — Bak, kısmet karşınıza çıktı, çünkü ben de size haber gönderecek idim.
- BENLİ — Demek ki hamamı bana münasip gördünüz öyle mi?
- HACİVAT — Evet size münasip gördüm, yani malûm a, ikinize.
- BENLİ — Rica ederim, yine Şallı'dan, bahsetmeyin, siz bana bakın, şimdi sıcak suya ne istiyorsunuz?
- HACİVAT — Canım teklif mi var, siz içeri buyurun, ben de Şallı'ya haber göndereyim, güzel güzel oturun ne münasip görürseniz verirsiniz.
- BENLİ — Orası kolay aa, lâkin şu barışmak meselesini ortadan kaldır rica ederim.
- HACİVAT — Canım bu kadar inadın lüzumu yok, hele sen içeri gel bakayım, hamamı bir kere gör bak ne kadar begeneceksin.
- BENLİ — Baş üstüne (*Her ikisi hamama girerler*).
- KARAGÖZ — (*Pencereden bakar*) Vay köpekoğlu içeri girdiler ha! (*Aşağıya atlar kapıyı çalar. Hacıvat tekrar dışarı çıkar*)
- HACİVAT — Vay Karagöz kayboldun, nerelerdesin?
- KARAGÖZ — Sen yanaş dinlen, ben alargaya demir atmağa çalışıyorum.
- HACİVAT — Ah Karagöz ben seni bilir, seni severim lâkin sen adam değilsin.
- KARAGÖZ — Hava pek çabuk değişti, bunda çıkacak bir iş var ama anlıyamadım, beş dakika evvel kötülüyordu, ulan ne zaman rüzgâr kesildi?

- HACİVAT — Canım nazım geçtiği için bazan lâtife ederim, yoksa ben senden vazgeçebilir miyim?
- KARAGÖZ — Hay kerata hay! Beni enayi yerine koy da tava getir bakalım.
- HACİVAT — Karagöz, tava getir ne demek, sen, benim minel kadim refikimsin.
- KARAGÖZ — (Bu yağcılığın arkası var ama dur bakalım). Şu ne olacak onu söyle?
- HACİVAT — Canım hani şu Gülkopmaz mahallesi yok mu?
- KARAGÖZ — Hadi var ne olacak?
- HACİVAT — Orada meşhur bir hamamcı Şallı Natır vardır.
- KARAGÖZ — İmanlı katır mı var? Eyyy!..
- HACİVAT — Hayır canım Şallı Natır, onun evine gidip acele seni Hacivat Çelebi çağırıyor deyip, alıp buraya gelmeli.
- KARAGÖZ — Nasıl nasıl nasıl, anlamadım?
- HACİVAT — Canım Şallı Natır yok mu, acele ona gidip seni Hacivat Çelebi çağırıyor deyip alıp buraya gelmeli.
- KARAGÖZ — O Gülkopmaz mahallesine ben gidemem, zira haspaya diken fazla olacak, hem ben nöbetten çıktım, Nallı Katırı çağırmaya babanı yolla.
- HACİVAT — Canım ne hiddet ediyorsun, bunda kızacak bir şey yok, insaniyet namına bir iş.
- KARAGÖZ — Ay hala tekrarlıyor. Ulan bu insaniyete sığar mı be?
- HACİVAT — Öyle ise sen yanlış anladın, o benim evlâdım makamındadır, hamama dair görüşecektim.
- KARAGÖZ — Ha ha ha, hamam için konuşacaksın öyle mi ben başka şekil sandım.
- HACİVAT — Haydi Karagöz göreyim seni, eğer evi bulamazsan fıkırdak Nineye sor o bilir. Benim için Hacivat Çelebi şimdi seni istiyor de.
- KARAGÖZ — Aynasızsa saymam ha, günahı baynuna.
- HACİVAT — Budalalık istemem hadi Karagöz çabuk. (*Karagöz gider*).
- HACİVAT — Hay budala hay!
- KARAGÖZ — Buyur! Daha laf bitmedi mi?
- HACİVAT — Canım daha burda mısın halâ, gitmedin mi?
- KARAGÖZ — Gidiyorum çağırdın da yoldan döndüm.
- HACİVAT — Karagöz seni çağıran olmadı, gevezelik istemez gidecek-sen bir ayak evvel git te gel.
- KARAGÖZ — Desene ben yanlış anlamışım (*Karagöz çıkar*)

- HACİVAT — Hele ne ise kandırabildik, şimdi şunları barıştırıp hamamın kadınlar tarafından adam akıllı birkaç kuruş almalı. (*Şallı ile Hacivat karşılıklı*)
- HACİVAT — Vay maşallah benim güzel kızım, hoş geldiniz, sefa geldiniz.
- ŞALLI — Sefada daim olun Hacivat Çelebi, canım beni böyle telâşla çağırtmakta elbette bir sebep olacak, merak ettim, inşallah hayırdır.
- KARAGÖZ — (*Pencereden bakar*) Oooo, aşağıya yine pazar kuruldu, bereketli ola Hacivat.
- HACİVAT — Elbette hayırdır zahir, efem pek çoktan beri görmedim, adeta göreceğim geldi de onun için çağıttım.
- ŞALLI — Eksik olmayın Hacivat Çelebi, Karagöz soluk soluğa tabanı yanmış gibi geldi telâşla seni şimdi Hacivat Çelebi istiyor dedi de fena halde merak ettim.
- KARAGÖZ — (*Pencereden*) Yine meth oluyoruz ha tabanı yanmış gibi buyurdular ki, ara yerde it kelimesi hedef oluyor yani lâkırdının sağlamı tabanı yanmış it gibi olacak.
- HACİVAT — Karagöz sen böyle şeylere aldırma.
- KARAGÖZ — Zaten aldırduğımız yok, ne çare Fıkırdak bohçası.
- HACİVAT — Karagöz yine hiddeti tecavüz ettin, demin de tembih ettim ki iki kişi konuşurken, karışmak ayıp, kabahattir.
- KARAGÖZ — Ulen gene lâzım olurum işin bitti ya (*Çıkar*)
- HACİVAT — Efem geçen gün tuhaf bir fıkra işittim, inanmadım a şüphesiz düşman lâkırdısıdır, güya siz Benli hanımla darılmışsınız merak ettim de...
- KARAGÖZ — Acayip.
- HACİVAT — Esasını anlamak için, size zahmet edip çağırmaya mecbur oldum, çünkü ihtiyarlık malûm a devlethaneye kadar gelemedim.
- ŞALLI — Teşekkür ederim Hacivat Çelebi, lâkin bildiğiniz gibi değil o sizin mahude sedakatli Benli hanımla kavga etmedik ama üç aydan beri yüzünü gördüğüm yok.
- HACİVAT — Efem, sebebi?
- ŞALLI — Hiç sebebi yok, tavşan dağa darılmış ta, dağın haberi olmamış derler, hanım bana darılmışmış.
- HACİVAT — Bak bunlardan malûmatım yok, acayip hal mamafih, elbette bir sebebi vardır.
- KARAGÖZ — (*Pencereden*) Ah kurnaz köpoğlu, anlatayım mı?

- ŞALLI — Efendim malûm a bizim hamam müşterilerinin⁴ bazen cemiyetleri olur ve ekseriya bizi soygunluk için çağırırlar.
- HACİVAT — Evet bu herkesçe malûm bir şey.
- ŞALLI — İyi hatırımda yok, yalan olmasın, bundan üç ay mukaddem, bizim ağır müşterilerden birinin kerimesinin cemiyeti oldu, eksik olmasınlar bizi de çağırdılar.
- HACİVAT — Çok alâ siz de gitmişsinizdir?
- ŞALLI — Bizde Benli hanımla, Pazartesi günü erkenden gittik ayaklarım kırılıydı da sağlıkla gitmez olaydım.
- HACİVAT — Allaha emanet, sana yazık değil mi yavrum, niçin kırılsın, sebebi?
- ŞALLI — Sebep ne olacak bizim hanımın kaba kurnazlığı, öğle üstü düğüne davetliler geldi, bizde Benli hanımla feracelere bakıyorduk.
- HACİVAT — Bundan biraz malûmatım var.
- ŞALLI — Gelen misafirlerden biri bizim eski hamam müşterilerinden.
- HACİVAT — Eey sonra?
- ŞALLI — Biz misafirlerin yaşmaklarını, feracelerini aldık, misafirler yukarı çıktı, bizde çarşaf feraceler elimizde, Benli ile beraber orta kattaki feraceci odasına girdik.
- HACİVAT — Pekâla bunda kızacak ne var?
- ŞALLI — Öyle ya, zaten hepsi iki çarşaf bir feraceden ibaret, bunları da o devşiriyor, ben de vakit geçirmek için, merdivenden yukarı çıktım, gelin odasının yanındaki yatak odasında imiş, yanına çağırdı.
- HACİVAT — Ayıp mı çağırabilir a!.
- ŞALLI — Ben de davete icabetle hanımın yanına gittim, daha iki lâkırdı konuşmadık meğer Benli de aşağıdan üst kata çıkmış.
- HACİVAT — İş bitmiştir, ne yapsın elbette o da vakit geçirmek için yer arar.
- ŞALLI — Hayır öyle değil, yanından ayrıldım diye hanım hiddet etmiş.
- HACİVAT — Vakıa haksız, haksız ama ne dersin sinnem büyük bulunmuş.

- ŞALLI — O hiddetle yukarı çıkıp beni misafirin yanında görünce ters mers olup hemen aşağıya iner.
- HACİVAT — Efem sizi ziyade sever ayıplanmaz a.
- ŞALLI — Haydi öyle olsun, lâkin bir kere tahkik etmek yok mu?
- HACİVAT — Bunda yerden göğe kadar haklısınız.
- ŞALLI — On dakika sonra aşağı indim baktım ki soygun odasında yalnız başına somurtmuş oturuyor.
- HACİVAT — Bak bir kere yaptığı işe.
- ŞALLI — Ya ya, bir şeyden haberim yok, abla hasta mısın, neden böyle neşesiz duruyorsun demiş bulundum.
- HACİVAT — Hasbel insan yine sorulur ya.
- ŞALLI — Evet açtı ağzını yumdu gözünü acaba dünyada bir söylemediği kaldı mı?
- HACİVAT — Elık bir kere, efem onun da elinde değil, sinir hali.
- ŞALLI — Ben yine ağzımı açıp cevap vermedim.
- HACİVAT — Çok iyi etmişsin kızım, malûm a hasmın sitemin anlamamak, hasma sitemdir derler.
- KARAGÖZ — (*Pencereden*) Bak keratanın şairliği tuttu.
- ŞALLI — İş böyle de kalmadı, yarım saat sonra hazırlandı, hiç bir şey söylemeden, beni orada bırakıp savuştu.
- HACİVAT — Böyle ise hakikaten münasebetsizlik etmiş.
- ŞALLI — Hacivat Çelebi, eğer bir sözümde hilâfım varsa gençliğimin hayrını görmiyeyim.
- HACİVAT — Allaha emanet kızım, düşmanların olsun.
- ŞALLI — Doğrusu ya bu hal çok gücüme gitti bende arkasından hemen çarşaflandım eve geldim, zaten hamamı da bırakmıştık, o günden sonra yüzünü görmedim.
- HACİVAT — Ben bu işi biraz biliyorum, uzun etme kabahat sende de var, ara yerde bir portakal meselesi geçmiş, her ne ise siz birbirinizden ayrılamazsınız, bunlar olan şeylerdir, ele güne karşı dargınlık ayıp şey, barışverişin vesselâm.
- ŞALLI — Ben zaten kendisine darılacak bir şey söylemedim ki esasen ayrılmayı zihnine koymuş da o ehemmiyetsiz işi vasiya etti, ben de onun esiresi değilim ya, şimdiden sonra taş taş üstüne kalmasın.
- HACİVAT — Canım böyle sözler ne ona yakışır ne size. Bu kadar bir şeyi de kırk yıl sürüp gitmezler a barışın bitsin gitsin.
- ŞALLI — Garip söylüyorsun Hacivat Çelebi, hem suçlu, hem güçlü, bir de ayağını öpecek değilim a.

- HACİVAT — Haşa efendim, değil yani yüzyüze geldiğinizlen bunlar unutulur.
- ŞALLI — Hacıvat, hicran pek kolay unutulmaz.
- HACİVAT — Çocukluğun lüzumu yok, hatırım için şurada beş dakika sabret, onu senin ayağına yollayacağım.
- ŞALLI — Doğrusu ya asla görmek istemem, hem kendisini nerede bulup da şimdi buraya yollıyacaksınız.
- HACİVAT — Efendim sizin işten malûmatınız yok. Fakir bu arkadaki Kuşkonmaz hamamını tuttum.
- KARAGÖZ — (*Pencereden*) Nasıl kuşkonmaz ulan, bunlar barıştırlarsa yarım saat sonra içeride yuva bile yapacaklar.
- ŞALLI — Vay, demek bu hamamı şimdi siz tutuyorsunuz ha?
- HACİVAT — Evet hatta kadınlar tarafını da size vermek niyetinde idim meğer siz dargınmışsınız, evvelce o geldi hatta şimdi kendisi içeride sizi bekliyor.
- ŞALLI — Rice ederim Hacıvat şu barışmak sözünü kaldır iki gün sonra olacağı yine o, malûm ya huylu huyundan geçmez derler.
- HACİVAT — Aferin nene lâzım sen şurada hatırım için beş dakika duruver.
- ŞALLI — Madem ki hatırım için diyorsun işte ben de bekliyorum, lâkin barışmasını hiç gönlüm istemiyor.
- HACİVAT — Kırk yılda bir kere büyük sözü dinlemeli, senin ne vazifen ben onu kuzu gibi meletmezsem, o vakit söz söylemeğe hakkın var.
- KARAGÖZ — (*Karagöz meydana atlar*) Ah pişirici köpoğlu, ulan senin elinden fırıncılar bile acizdir, o kuzu gibi melemezse sen köpek gibi yaltaklanırsın değil mi?
- HACİVAT — Karagöz iyi ki geldin ben şimdi Benli hanımı buraya göndereceğim, şunların arasını buluver.
- KARAGÖZ — Desene bize de pay çıktı?
- HACİVAT — Münasebetsizlik istemez, bu işi de sen görüver.
- ŞALLI — Hacıvat hatırın için buraya kadar geldim ayaklarını öpeyim, şu barışmak işini ortadan kaldır.
- HACİVAT — Aman evlâdım ben senin ayak turabınım, hatırımı kırma ortada kırılmış yok, dökülmüş yok.
- KARAGÖZ — Öyle ya ara yerde bir çatlak var.
- HACİVAT — Aferin Karagöz, işte ben gidiyorum, rica ederim beni mahcup etme yavrum.

- HACİVAT — (*Hacivat içeriye girer. İçeride Benli ile Hacivat*) Benlim, kızım nasıl iyice dinlendin mi?
- BENLİ — Teşekkür ederim Hacivat Çelebi.
- HACİVAT — Öyleyse hadi azıcık dışarı çık.
- BENLİ — Ne o, evden mi çağırtmışlar?
- HACİVAT — Hayır evden falan çağıran yok, hele bir kere dışarıya çıkta, kimin çağırdığını anlarsın.
- BENLİ — Hacivat, yüreğim zaten hazan yaprağı gibi titriyor, çabuk söyle işim var, ne oldu?
- HACİVAT — Canım hiç bir şey olmadı, dışarda seni biri bekliyor.
- BENLİ — Ay yüreğim çarpmaya başladı, elimin ayağımın bağı çözüldü söylesene ayol dışarda kim var, yoksa Şallı mı geldi?
- HACİVAT — Uzun etme köftehor, ben işi yaptım, yakıştırdım.
- BENLİ — Ay şimdi çatlıyacağım söylesene kim var ayol?
- HACİVAT — Efem nene lâzım, bir kere dışarı çık.
- BENLİ — Anladım, Şallıya apansızın haber gönderdin, buraya çağırdın desiseyle barıştıracaksın değil mi?
- HACİVAT — Artık uzattın, haydi sen kapının önüne git macerayı sonra anlatırım.
- BENLİ — Şimdiden sonra barışmayı hatırıma bile getirmem ya, hatırın için gidiyorum.
- HACİVAT — Uzatma gözüm, haydi bakalım.
- BENLİ — (*Velvele ile Benli dışarıya çıkar*)
- KARAGÖZ — Hah Benli hanım geliyor (*Şallıya hitaben*) Sen söyle arka tarafa çekil bakayım. (*Şallı çekilir*)
- ŞALLI — Aman Karagöz elim ayağım pıtır pıtır titriyor.
- KARAGÖZ — Rüyanda paça tabağına oturdunsa yılına kadar öyle gider, aldırma.
- BENLİ — Vay Karagöz ağa sen misin, ayol beni niye çağırttın?
- KARAGÖZ — Hayır, sade ben değil, arkada gölgem var (*giderek kulağına*) uzatma barıştıracayım.
- BENLİ — Kiminle?
- KARAGÖZ — Arkaya bak.
- BENLİ — Hırkaya mı bakayım?
- KARAGÖZ — Hayır entariye dikkat et (*Vay eşekoğlu*) arkama bak arkama.
- BENLİ — Ayol arkana ne bakayım, divane mi oldun yoksa?
- KARAGÖZ — Divanelik ikimizin arasında ayıp olur, canım barışın.
- BENLİ — Ayol çıldırdın mı kiminle barışacağım?

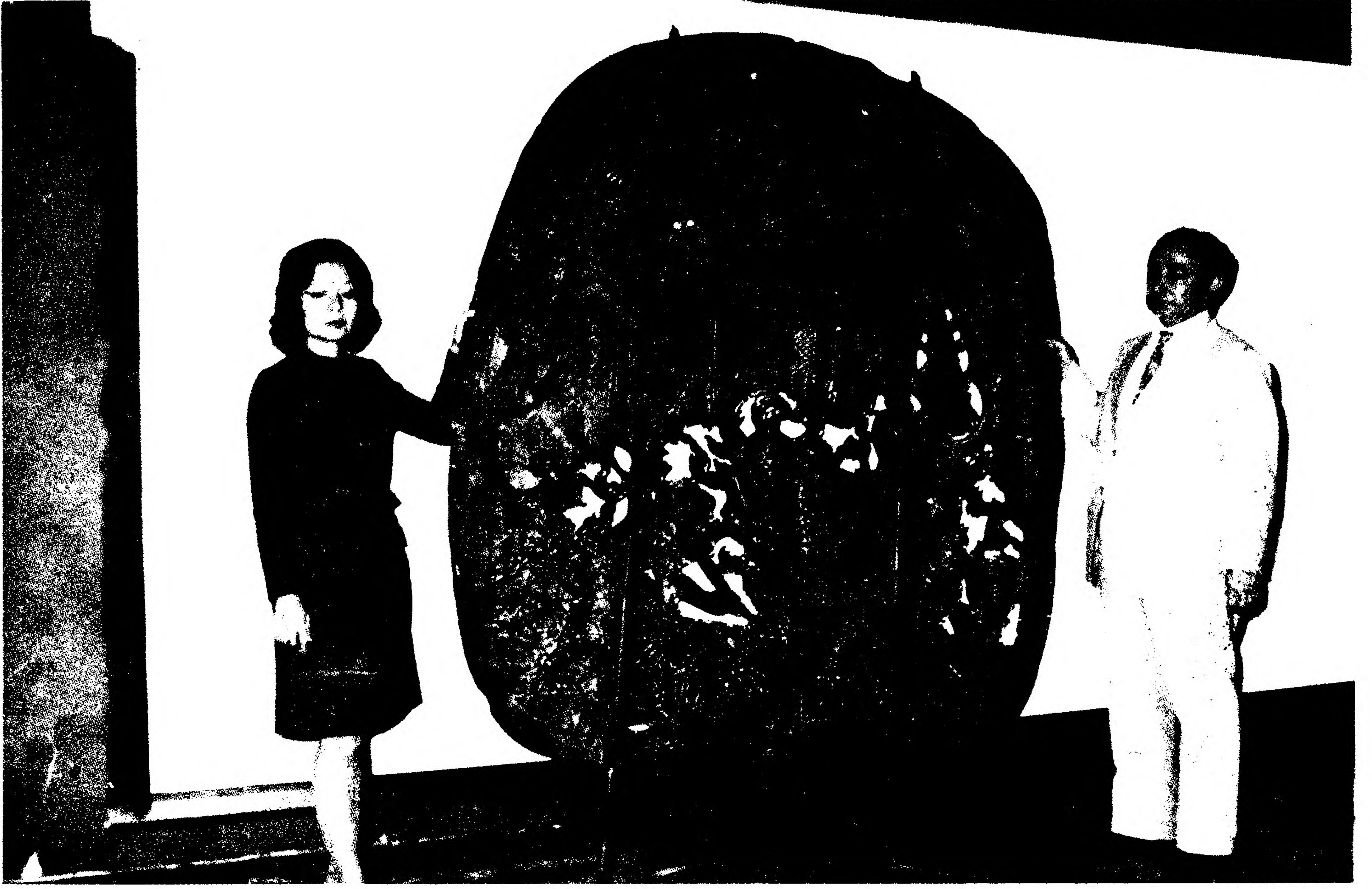
- KARAGÖZ — Ben çıldırmadım, sen işi enayiliğe vuruyorsun, başını kaldır da arka tarafa bak.
- BENLİ — (*Bakarak*) Eyvahlar olsun Şallı gitmiş ha!.
- KARAGÖZ — Zavallı ayağına kadar geldi haydi barışiver.
- BENLİ — Ben onunla zaten dargın değilim ki, herkes ettiğinden utansın.
- KARAGÖZ — Dur öyleyse gideyim söyliyeyim (*Gider yavaşça*) mademki bana bu kadar hiyanetlik etti, gönlümü almak için parmağında bir yakut yüzük var onu versin diyor.
- ŞALLI — Ha aklıma geldi sahi parasına yardım etmişti ben onun ianesine kalmadım al götür (*Verir*).
- KARAGÖZ — (*Cebine kor. Benli tarafına gelerek*) Bana bu kadar iş etti hatırın için barışırım ama dut küpelerini versin diyor.
- BENLİ — Anladım yadigâr diye vermişti, utanmadan istiyor ha ben onun malına muhtaç değilim al götür de gönlü rahat etsin (*verir*).
- KARAGÖZ — (*Cebine kor*) Bağırma ayağını öpeyim belki kulağına gider (*Şallı tarafına gelerek*) Barışacağım ama resimli madalyonu versin diyor.
- ŞALLI — Ondan iyi değil ya, al götür (*verir*).
- KARAGÖZ — Yavaş söyle canım (*Cebine kor. Benli tarafına gelerek*) Bende bu kadar hicranı var, bileziklerini almadan barışmam diyor.
- BENLİ — Mademki istiyor feda olsun al götür (*verir*).
- KARAGÖZ — (*Cebine kor, Şallı tarafına gelerek*) Ettiği fenalıklara karşılık barışmazdım ama neyse bari pırlanta iğneyi olsun yollasın diyor.
- ŞALLI — Demek ki malımda gözü varmış, al da ver.
- KARAGÖZ — (*Cebine kor Benli tarafına*) Yavaş yavaş gönlüm oluyor, ama elmaslı saatini olsun göndersin diyor.
- BENLİ — Ondan iyi değil ya al götür (*Verir*).
- KARAGÖZ — (*Cebine kor, Benli tarafına*) Barışmak bir şey değil lâkin beni severse incili kordonu yollasın diyor.
- ŞALLI — Kordonun lâkırdısını ettiğine teessüf ederim, ne ehemmiyeti var al götür (*Verir*).
- KARAGÖZ — (*Cebine kor Benli tarafına*) Bilmem ama lodos rüzgârı gibi gittikçe sertleşiyor.
- BENLİ — Ne dedi, yoksa barışmağa gönlü yok mu?
- KARAGÖZ — Bilmem, ama yok gibi galiba.
- BENLİ — Aman Karagözüm ne yapalım, ne olur ise senden olur.

- KARAGÖZ — Bilmem ki, daha, bana kalırca cebinde beşi bir arada var, ver, belki gönlü olur.
- BENLİ — Şimdiye kadar onun uğruna bu kadar malım gitti, beş liranın ne ehemmiyeti olur (*verir*).
- KARAGÖZ — (*Cebine kor, Şallı tarafına*) Adaam artık barışiver be!
- ŞALLI — Hanımın ayağını öpecek değilim ya, verdiği şeylerin hepsini geri aldı, yine ses çıkarmadım, halâ inat ediyor.
- KARAGÖZ — Aaah aaah canım onları karıştırma hu huu şey haydi barışın be (*Karagöz ortada*)
- BENLİ — Yine ne oldu Karagöz? daha bir şey mi istiyor?
- KARAGÖZ — Yok canım şey hii hii, hadi barışın, öyle şey mi olur?
- ŞALLI — Ne olur ise olsun ister kırk yıl daha barışmasın, sen yâr üstüne bir mani söyle bakayım.
- KARAGÖZ — Hah şöyle hele, üstü örtüldü, açık kalacak idi ayaza çekecekti, meydana çıkacak diye yüreğime inecekti.
- BENLİ — Karagöz ne söyleniyorsun açıkta kim kaldı?
- KARAGÖZ — Hiiç canım mani için sanki açıkta söylerim diyorum.
- ŞALLI — Haydi söyle bakalım.
(*Çalgı başlar*)
- KARAGÖZ — (*Makamla*) : Bendedir gönül, kimi severse elbet ona bendedir. Elmas yüzük, dut küpe bilezik de bendedir.
- BENLİ — Yaşa Karagöz paşa, bir mani de ben isterim.
- KARAGÖZ — Haydi yine katakoftiye müracaat.
- ŞALLI — Nazlanma hadi bakalım.
- KARAGÖZ — Dur aklıma gelsin be (*öksürerek*)
(*Çalgı başlar*)
- KARAGÖZ — Yası yar yası yar iki hasret çekerler gece gündüz yası yar yası yar elmas yüzük dut küpenin foyası var.
- BENLİ — Daha gönlünüz olmadı mı hanım?
- ŞALLI — Eğer muhabbetim olmasaydı bir saattir karşınızda kuzu gibi melemezdim.
- KARAGÖZ — Eğer benim de cebimdeki avantalar olmasa idi ben de deminden beri aranızda çoban köpeği gibi hırlamazdım.
- BENLİ — Öyleyse gücünü ne tutar tuttukça tutar kabahat senin değil benim, gönlümün, her ne ise kusurumu af edin de buyurun hamama gidelim.
- KARAGÖZ — Öyle ya haydi bakalım gidek te rahat edek.
- ŞALLI — Mademki öyle arzu ediyorsunuz haydi buyurun (*Şallı ile Benli giderler iken*)

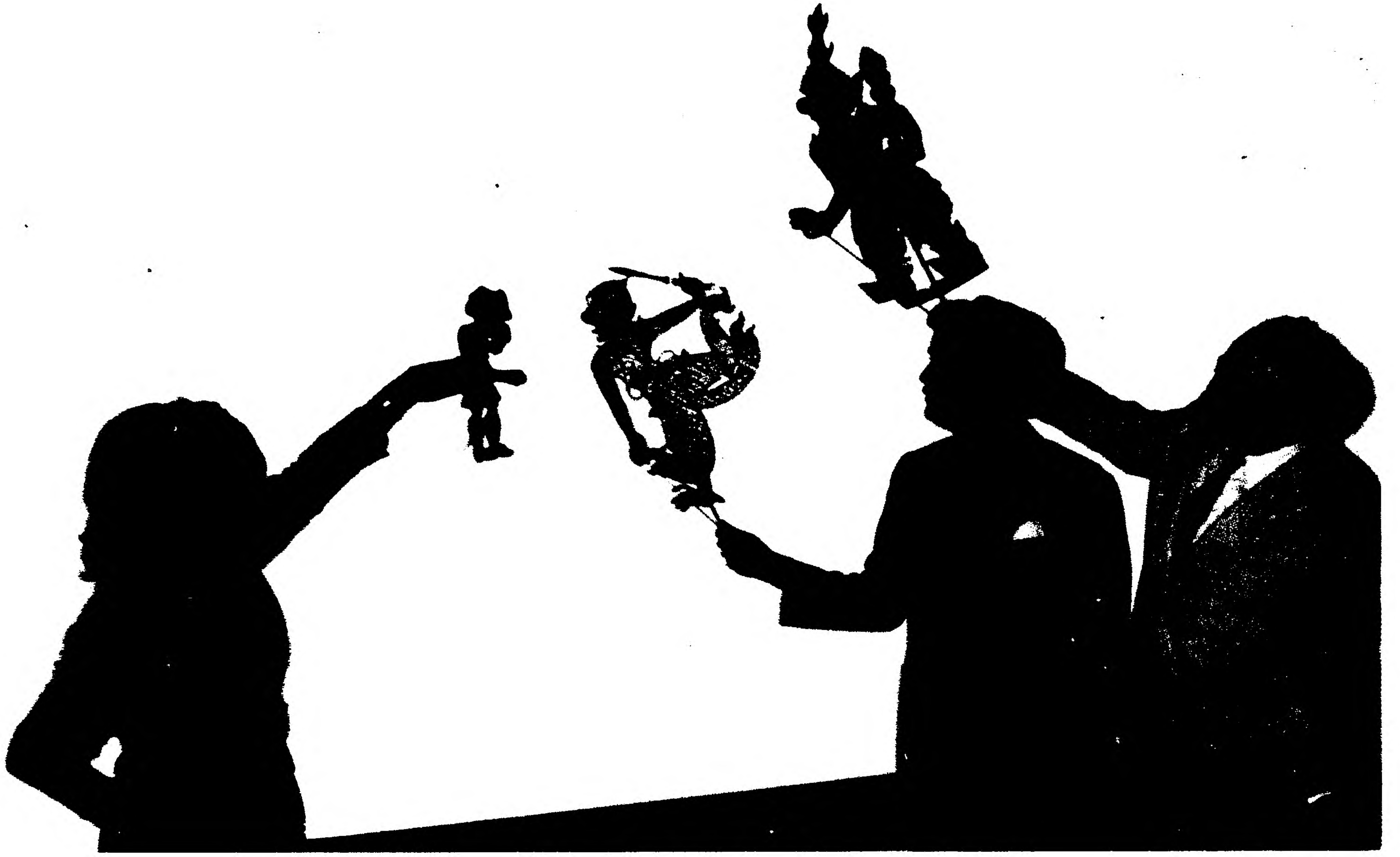
- KARAGÖZ — Haydi siz içeri, ben de eşyayı mücevhereyi müessir vakayı satmak zahmetinde erken erken çarşığı bedestena vesse-lâm (*İçerden*)
- BENLİ — Lâkin Hacıvat Çelebi ne dersin Karagözden bu hali hiç memûl etmezdim. Bana bir türlü, Şallıya bir türlü, az kalmış üstümüzde başımızda ne varsa teknil alacakmış.
- HACİVAT — Efendim, siz emin olun, budalalığundan ileri gelme bir hal, ben şimdi gider yuvasını yaparım.
- BENLİ — Hayır bir şey değil ya, böyle şeye insanın canı sıkılıyor.
- HACİVAT — Ne münasebet efendim, ben şimdi giderim.
- HACİVAT — (*Hacıvat meydana çıkar, Karagözün kapısını çalar*)
- K. KARISI — Kimdir o?
- HACİVAT — Kim olacak benim.
- K. KARISI — Ne haber Hacıvat Çelebi?
- HACİVAT — Karagöz ağa burada mı?
- K. KARISI — Hayır sokağa çıktı.
- HACİVAT — Canım bu ne kadar ayıp şey, bizim hamamcı hanımların bazı mücevheratını almış.
- K. KARISI — Ha onun için hiç merak etmeyin, hepsini elinden aldım sakladım, hamama gelirken getireceğim.
- HACİVAT — Eksik olma kızım, ben de onun için gelmiştim ha bak az kaldı unutacaktım, bir de Şallı hanımla Benli hanımın barıştıklarını ve bizim hamamı tuttuklarını Fıkırdak Nineye söyle, hamama gelsin.
- K. KARISI — Başüstüne.
- HACİVAT — (*Hacıvat içeri girer*)
- BENLİ — Karagözü buldunuz mu Hacıvat Çelebi?
- HACİVAT — Efendim ben size demedim mi yüzük, küpe, saat falan hepsi hareminde imiş, hamama gelirken getirecek.
- BENLİ — Kuruyası aklım, oraya gitmişken keşke Fıkırdak Nineye de haber verse idiniz.
- HACİVAT — Evladım ben onu sizden evvel düşündüm de, haber yolladım, zan edersen şimdi nerede ise gelir.
- BENLİ — Teşekkür ederim Hacıvat.
- HACİVAT — Teşekküre hacet yok, vazifem her ne ise siz rahatınıza bakın ben de erkekler tarafına gidiyorum.

RENKLİ RESİMLER

1975 Tokyo Uluslararası Asya Gölge Oyunu Se- mineri	I
Metin And Koleksiyonundan	II - III
Çin Gölge Oyunu	IV - VI
Hint Gölge Oyunu	VII - VIII
Endonezya Gölge Oyunu	IX - XI
Thailand Gölge Oyunu	XII - XIII
Malezya Gölge Oyunu	XIV
Türk Gölge Oyunu	XV - XXIX
Lucien Zaccheo'nun Sulu Boya Resimleri	XXX - XXXI
Yunan Gölge Oyunu	XXXII

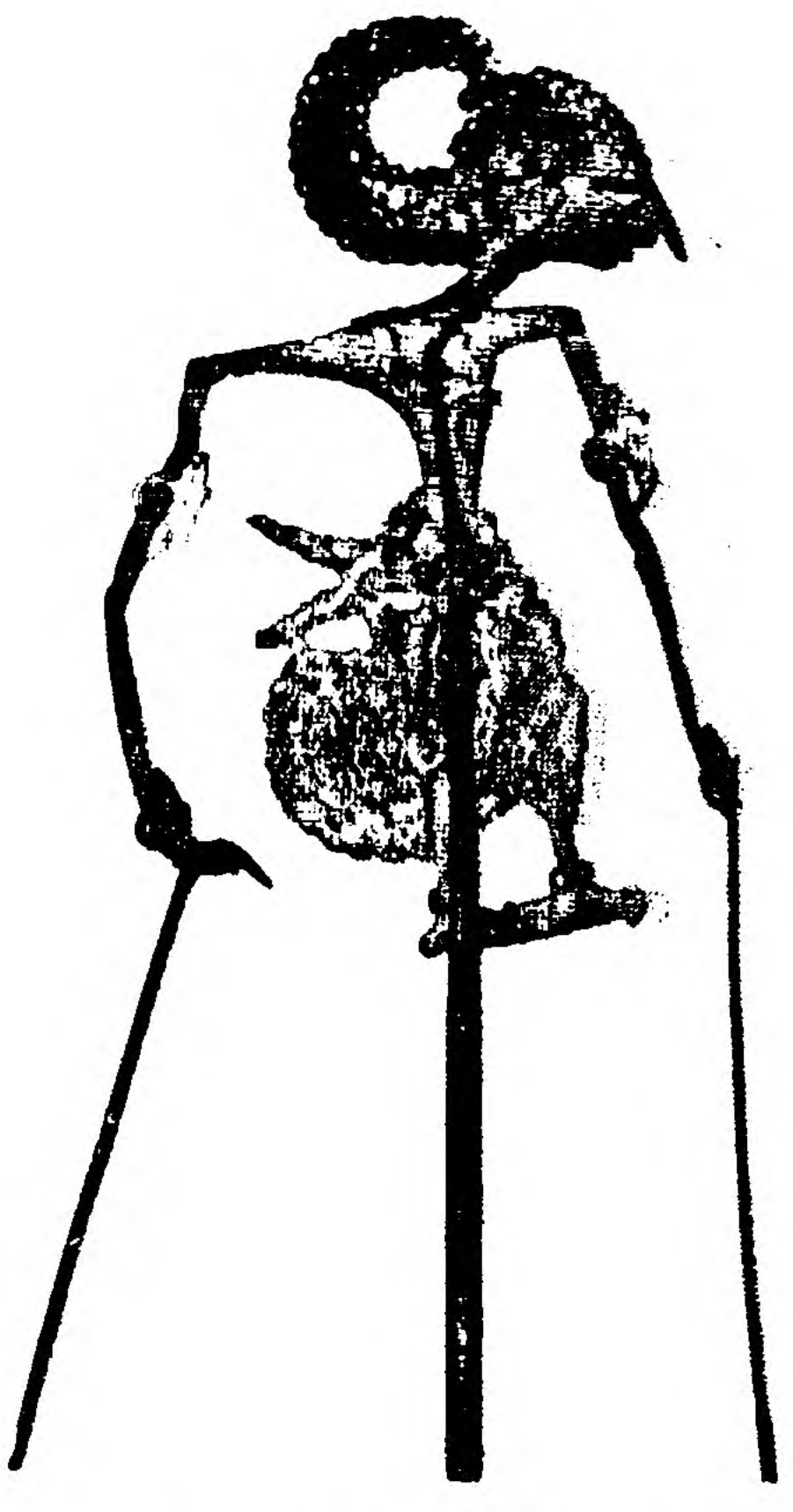


Eski bir *Nang Yai* tasviri. Solda Thai gölge oyunu uzmanı Mattani Rutnin, sağda Metin And



Mattani Rutnin Karagöz ile, Profesör Amin Sweeney Thai tasviri ile, Metin And Malaya tasviri ile.

1975 TOKYO - ULUSLARARASI ASYA GÖLGE OYUNU SEMİNERİ



İki çok eski Wayang kulit tasviri



Yeni wayang kulit tasviri



Hint ve Nang Takung tasvirleri



İki Çin tasviri



İki *Nang Talung* tasviri

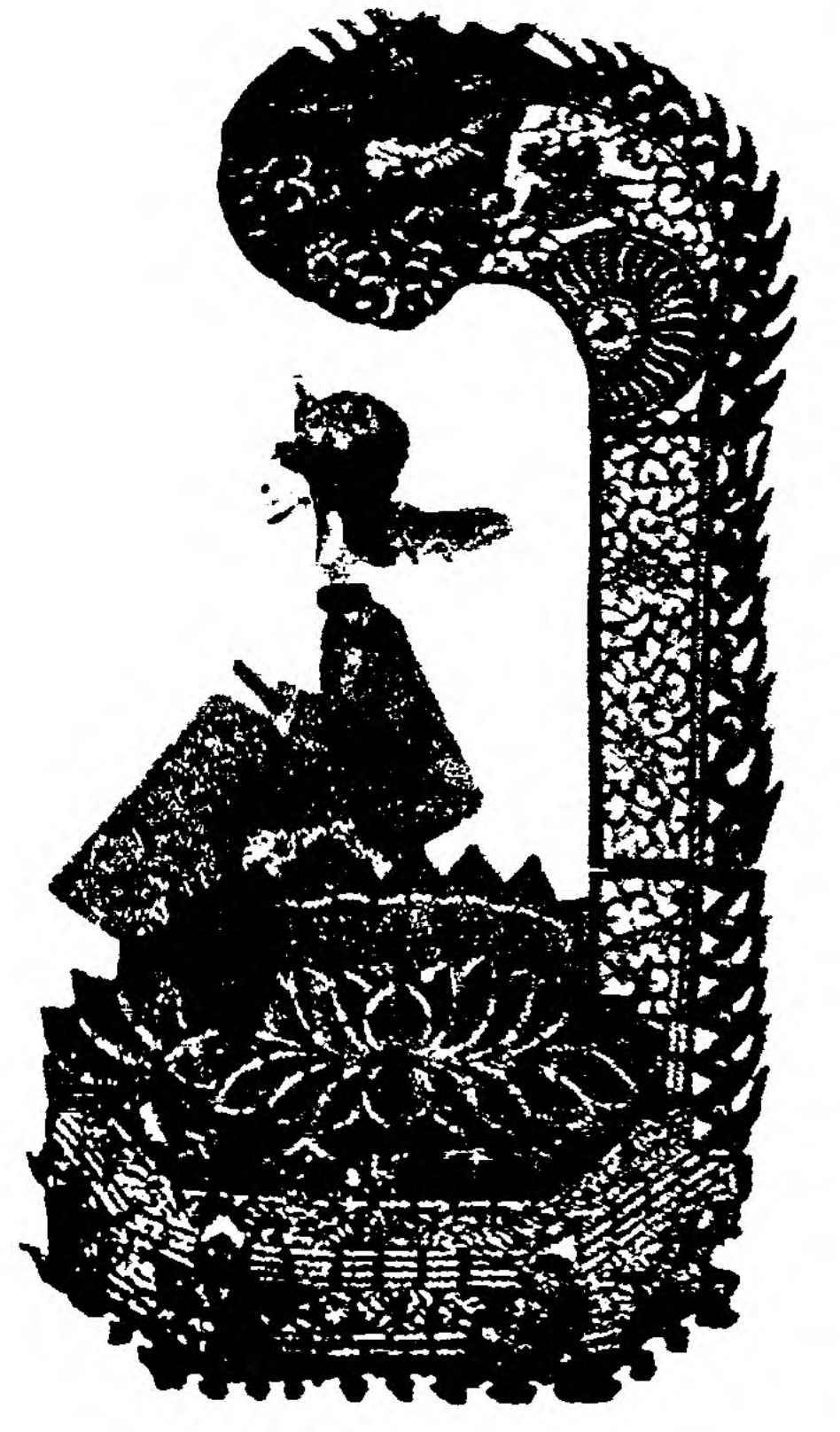


İki Hint tasviri

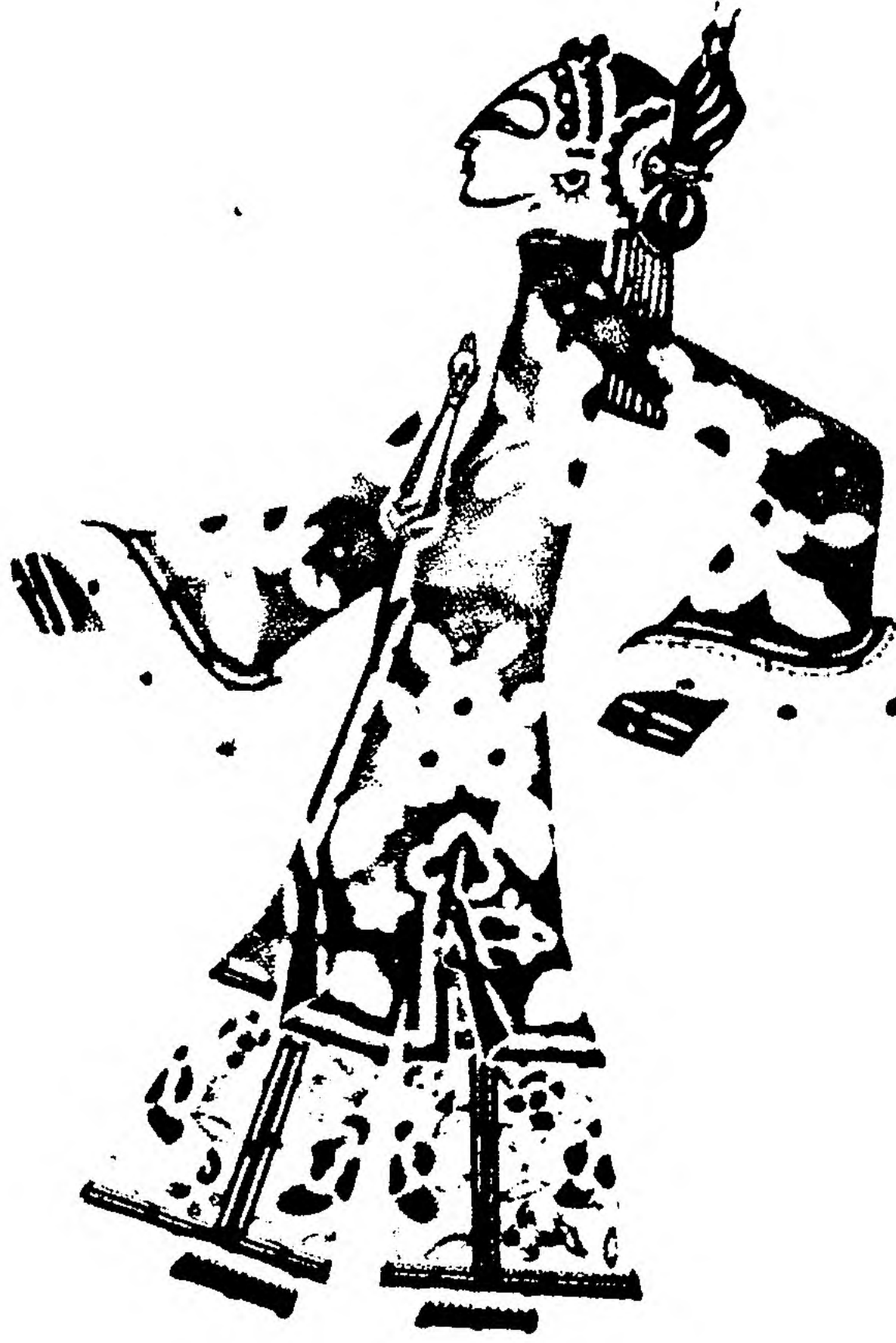




Ortada general karısı Wang Pao ch'uan



Kuan Yin Lotus tahtında



"Evrenin Kılıcı" oyununda baba ve kızı



Atlayan kaplan



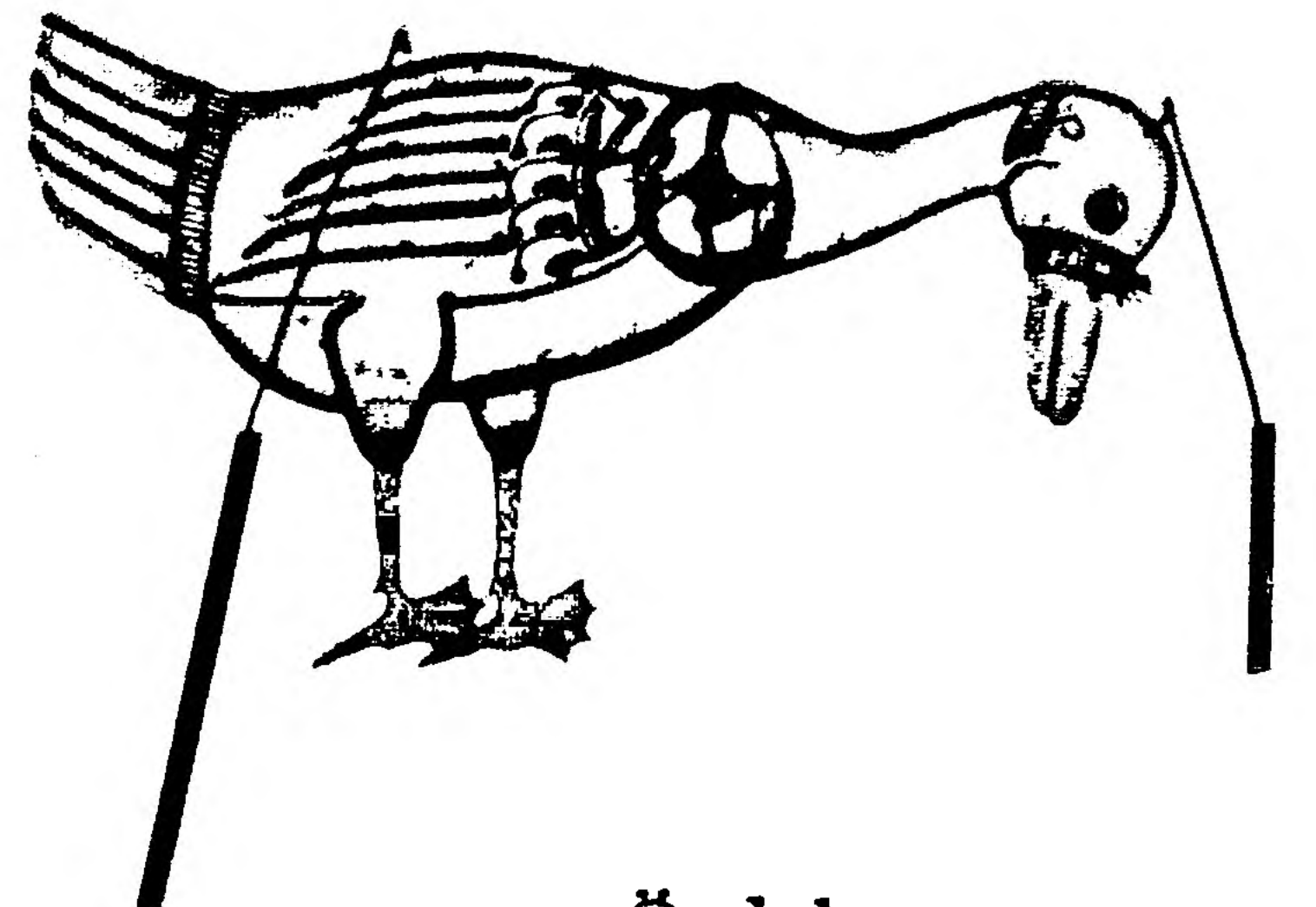
At



Kelebek ve Çiçek saksısı



A. ÇİN GÖLGE OYUNU



Ördek



"Kaos Kutusu" oyunundan balıkçının
oğlu

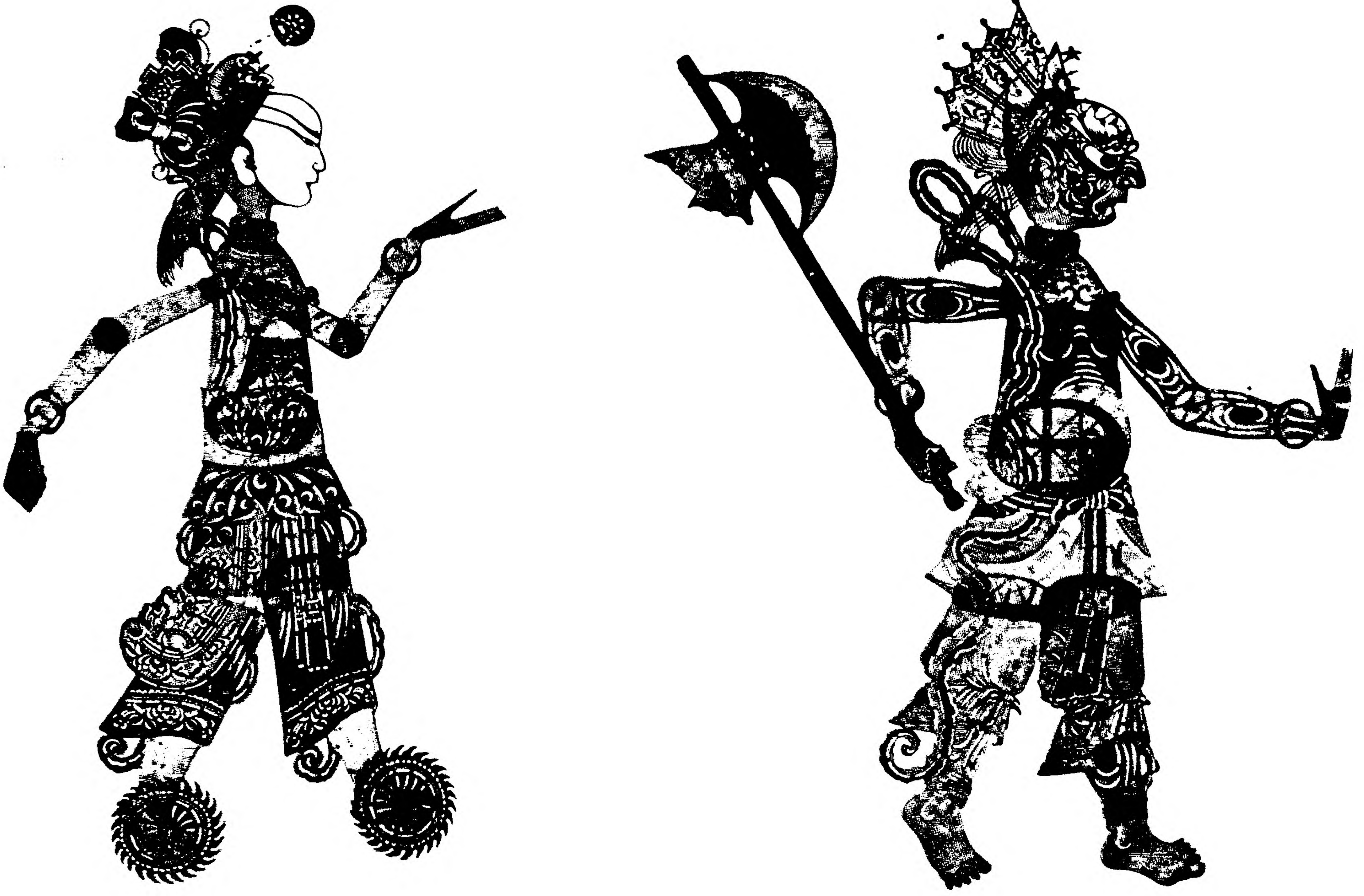


Genç savaşçı



Çeşitli Çin tasvirleri

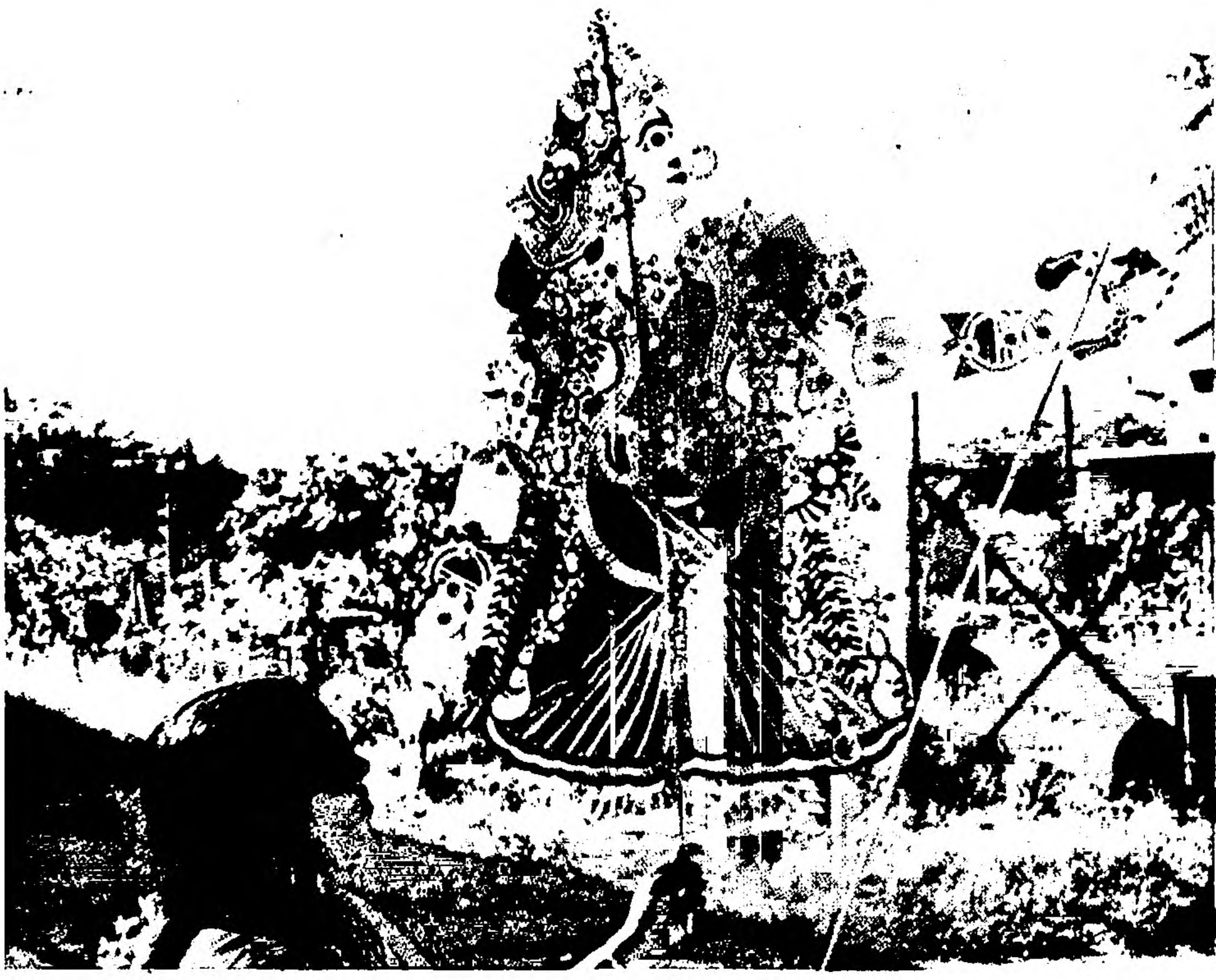
B. ÇİN GÖLGE OYUNU



İki Çin tasviri



Eşek ve sahibi (Sequan tasvirleri)



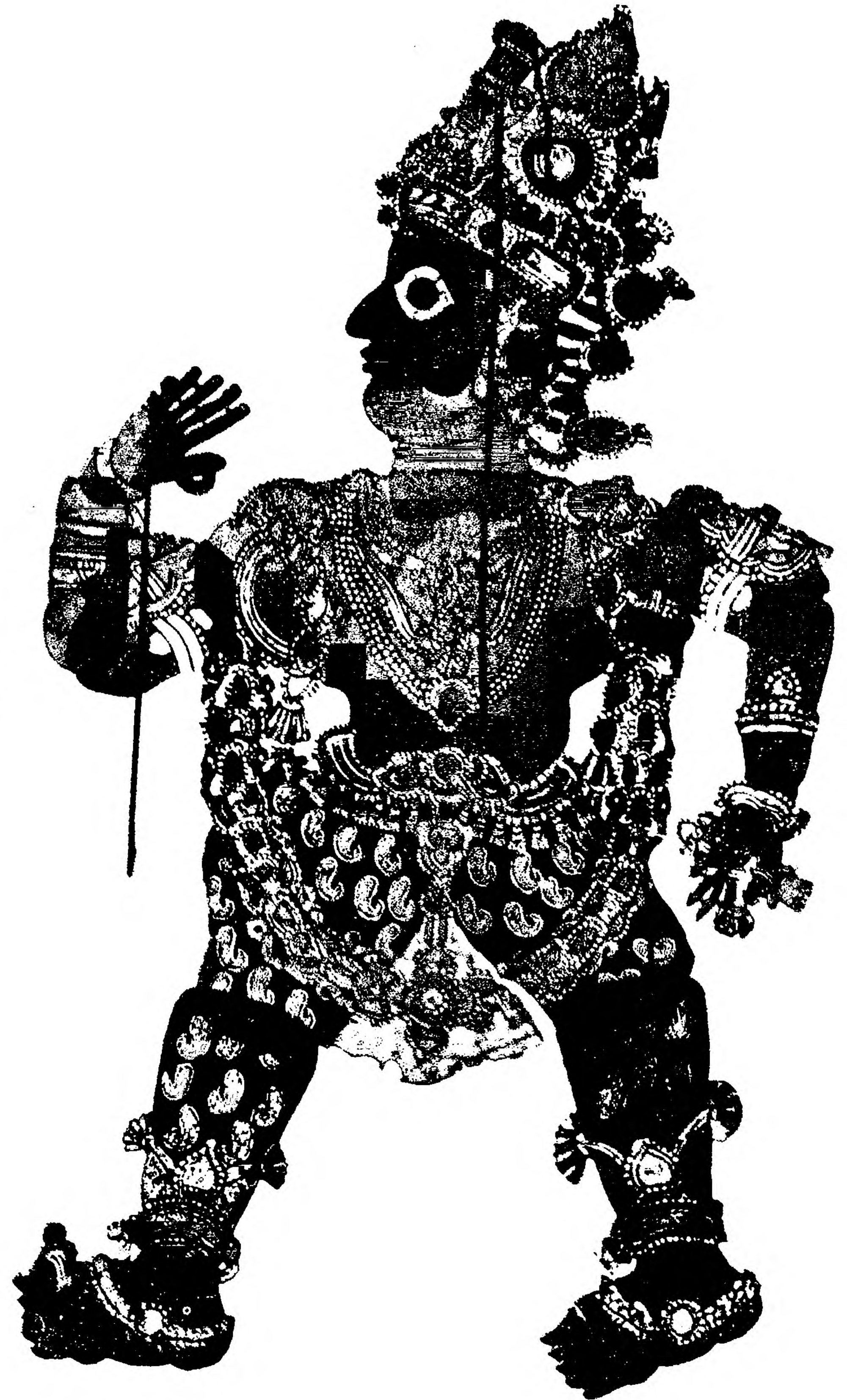
Droupadi - 5 Pandava kardeşin
ortak karısı



On başlı Ravana ve Sita



Dansçı kadın kılığında Sita



Rama



Hint Gölge oyunu tasvirlerinin yapımı

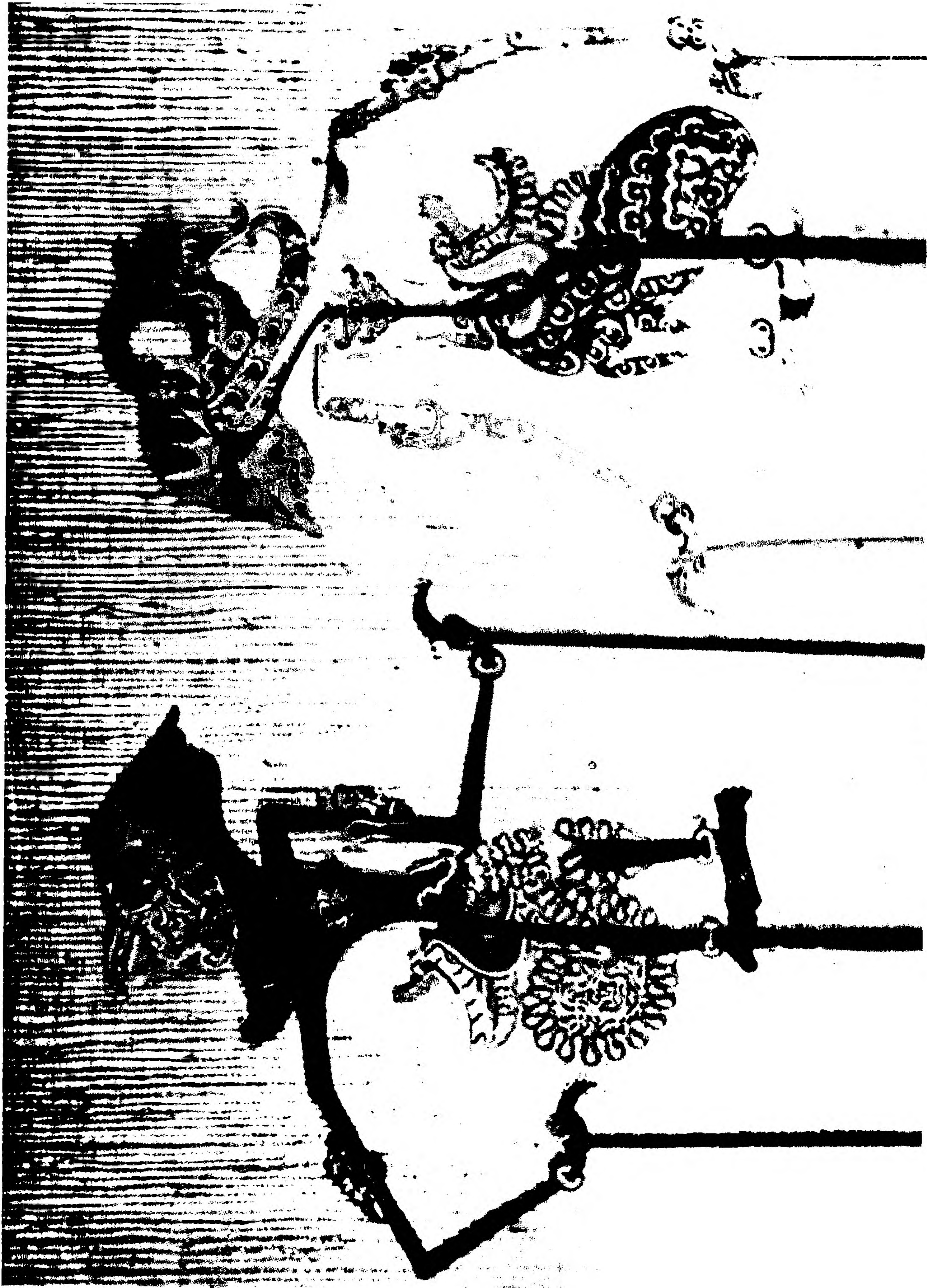
B. HINT GÖLGE OYUNU



Rama



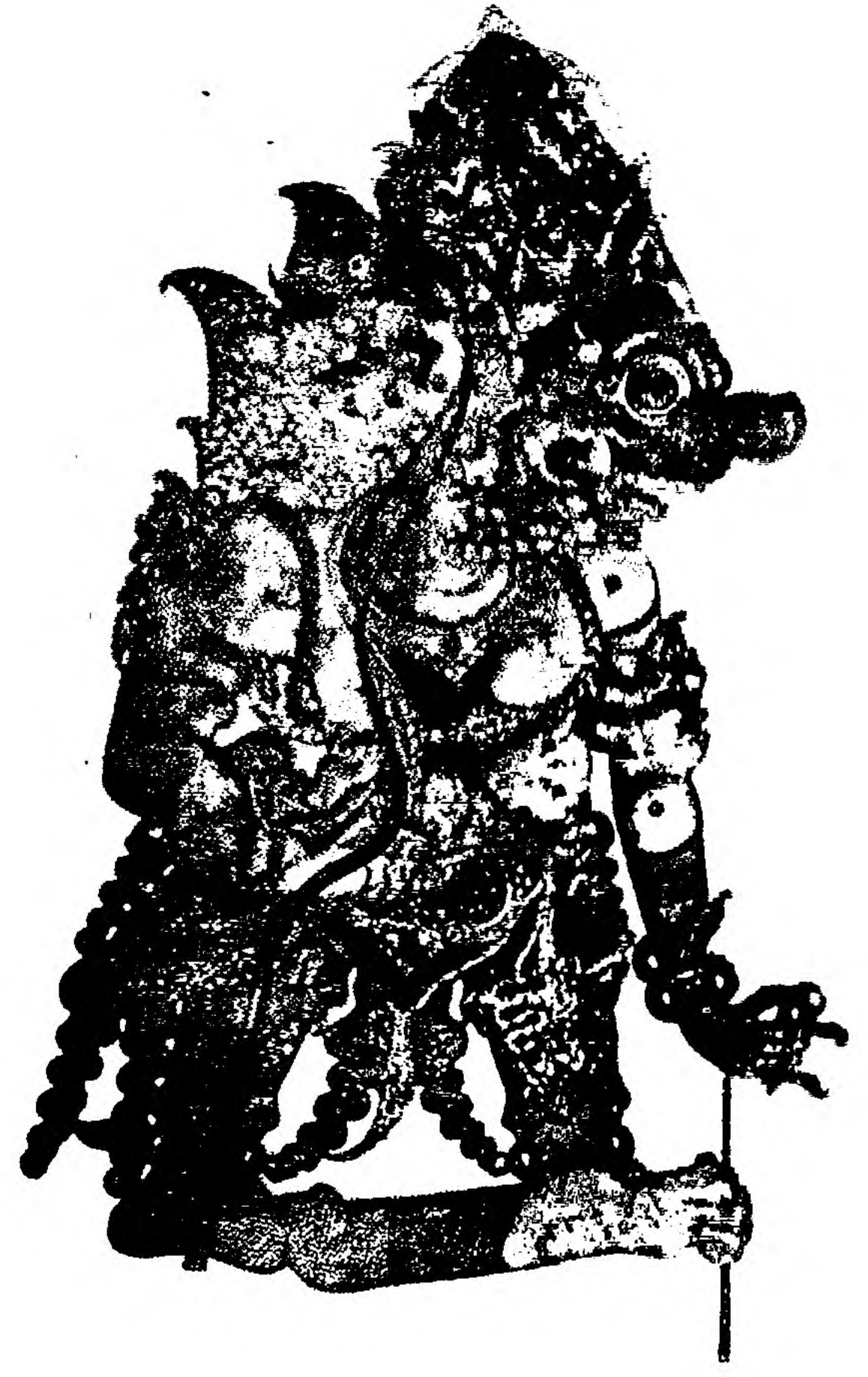
Cavali Dalang temsilde



İki *wayang kulit* tasviri



Wayang kulit'ten ayrıntı



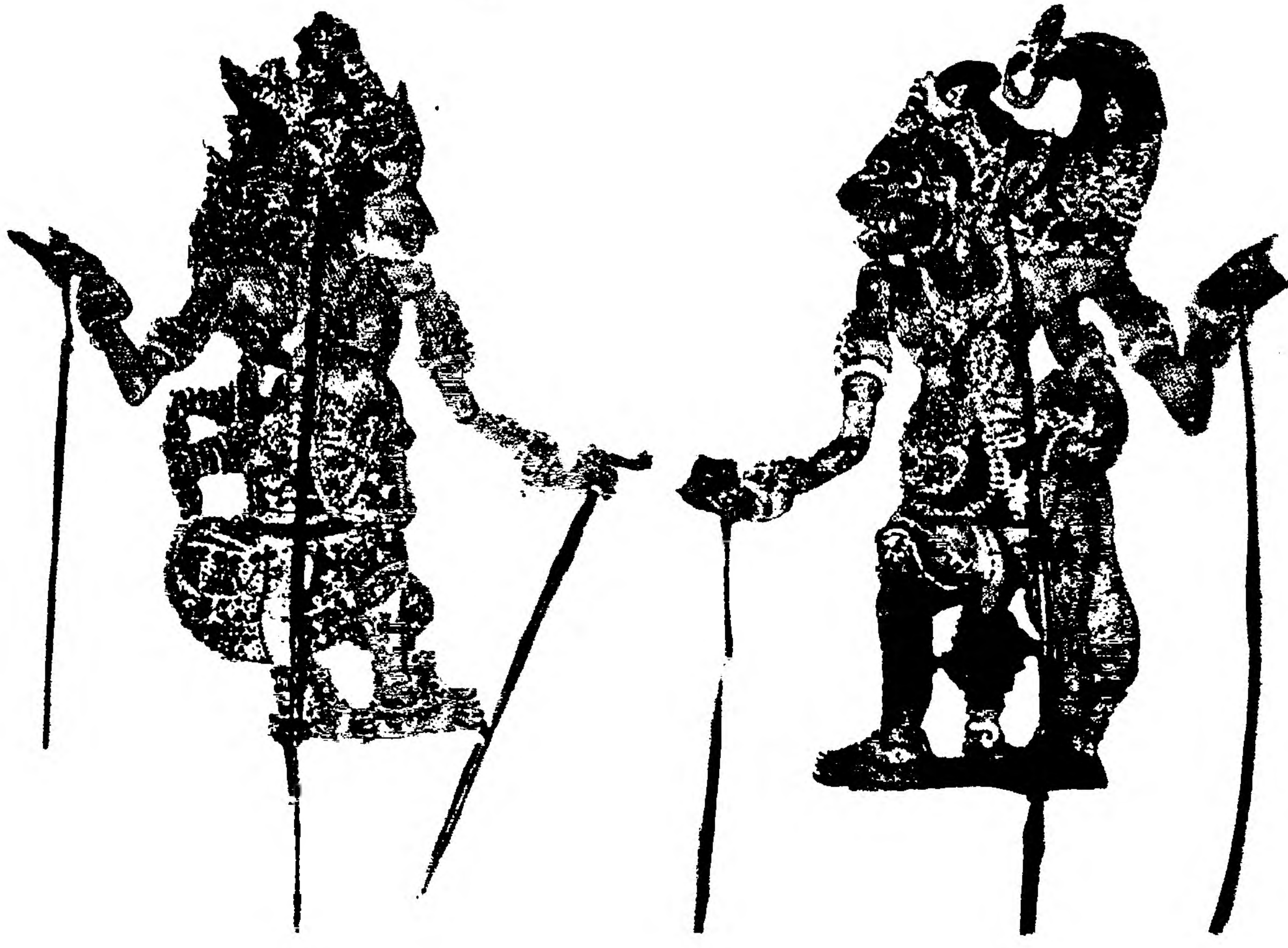
Rama'nın düşmanlarından
dev Kumbakarna



Betara Gru (61 santim)



Garuda



İki Bali tasviri



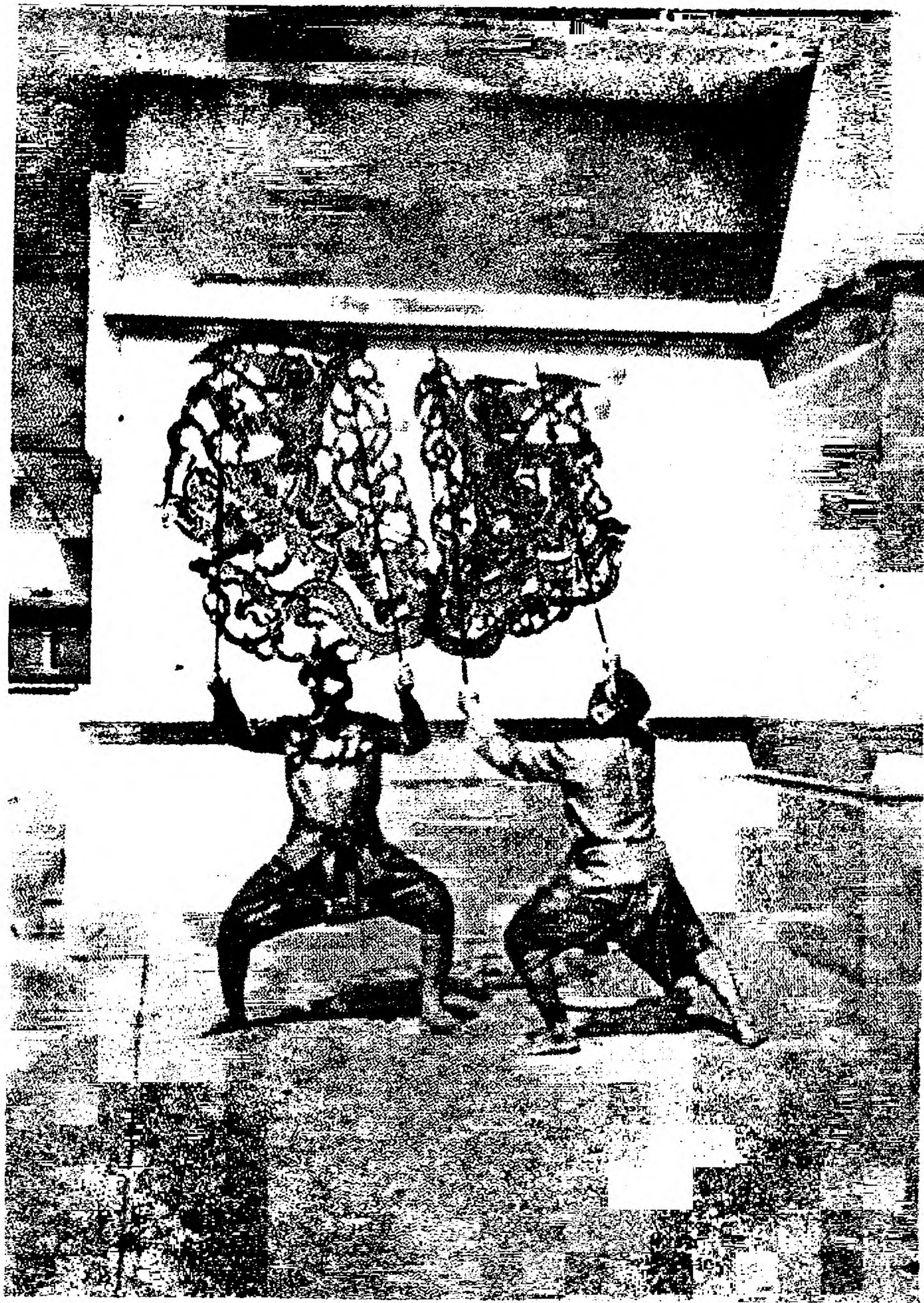
İki *wayang klitik* tasviri. (Kollar ve eklemler deriden gerisi yassı tahtadan)



Bir *wayang klitik* tasviri



Semar



A. THAILAND-NANG YAI



B. THAILAND-NANG YAI



Raja Bali'nin oğulları Pelela Anggada - Anila (61 santim)



Seri Rama'nın baş düşmanı
Mahraja Wana



Jentaya, mitolojik kuş.



Laksmiana, Seri Rama'nın kardeşi



Siti Dewi, Seri Rama'nın karısı



(TSM)



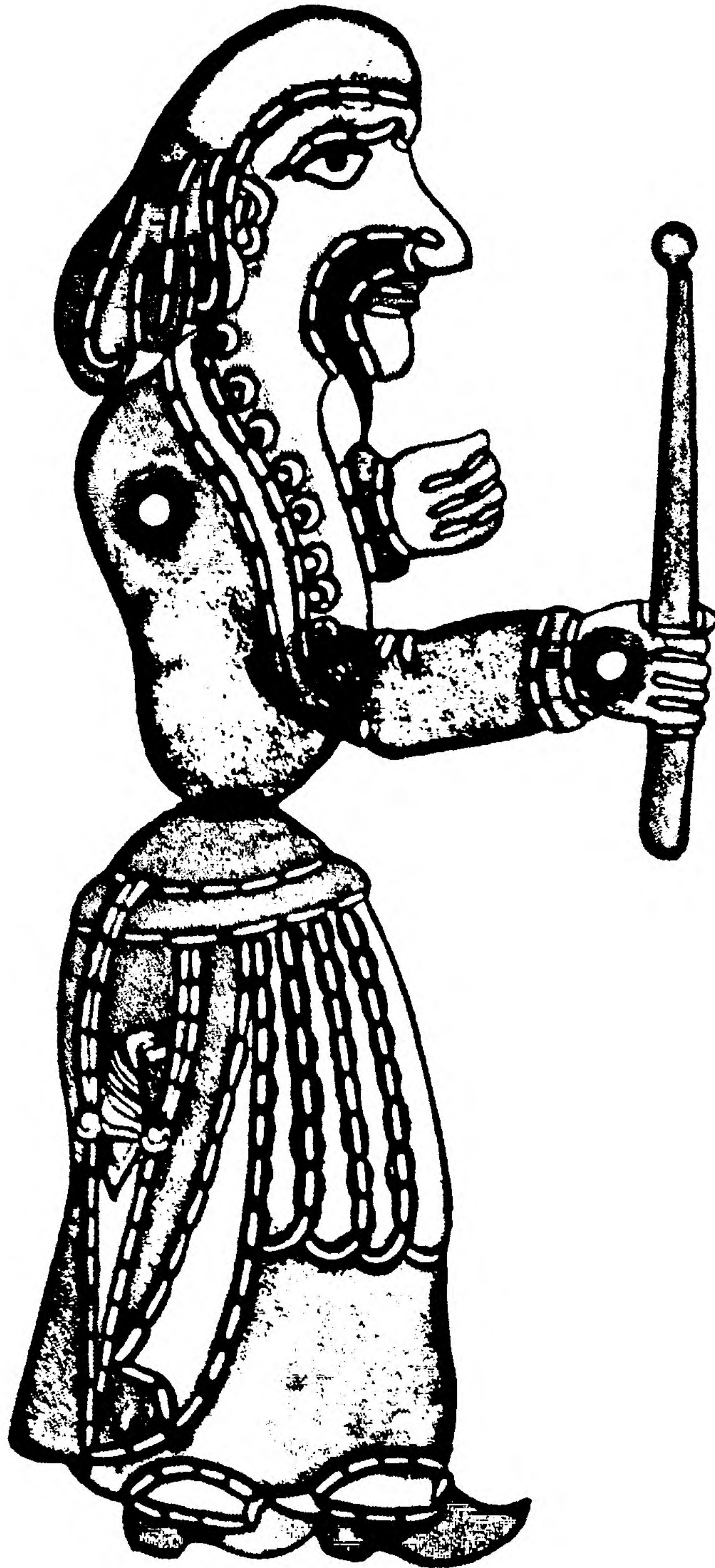
Hacivat ve Karagöz



(HMY)



Matiz
(HMY)



Arnavut kolcu
(HMY)

A. TÜRK GÖLGE OYUNU



Çocuklu Zenne
(HMY)



Kastamonulu Baba Himmet (HMV)



İki Beberuhi



Tiryaki (TSM)



Zenne (TSM)



Laz (TSM)

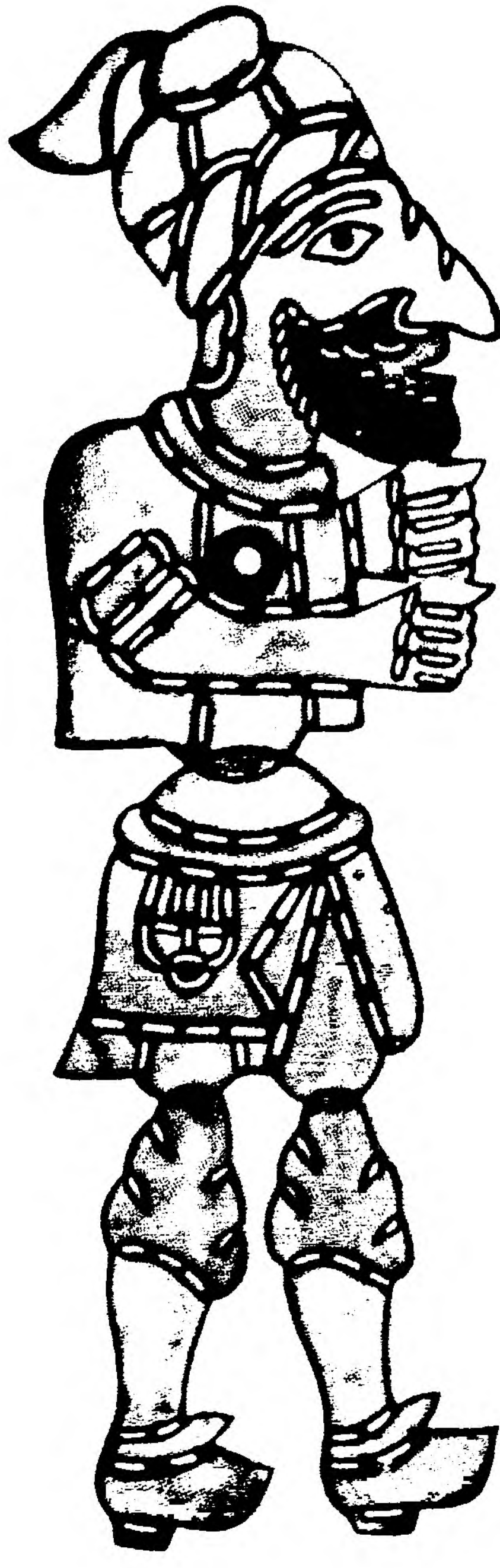


Atlı Acem (HMV)

B. TÜRK GÖLGE OYUNU



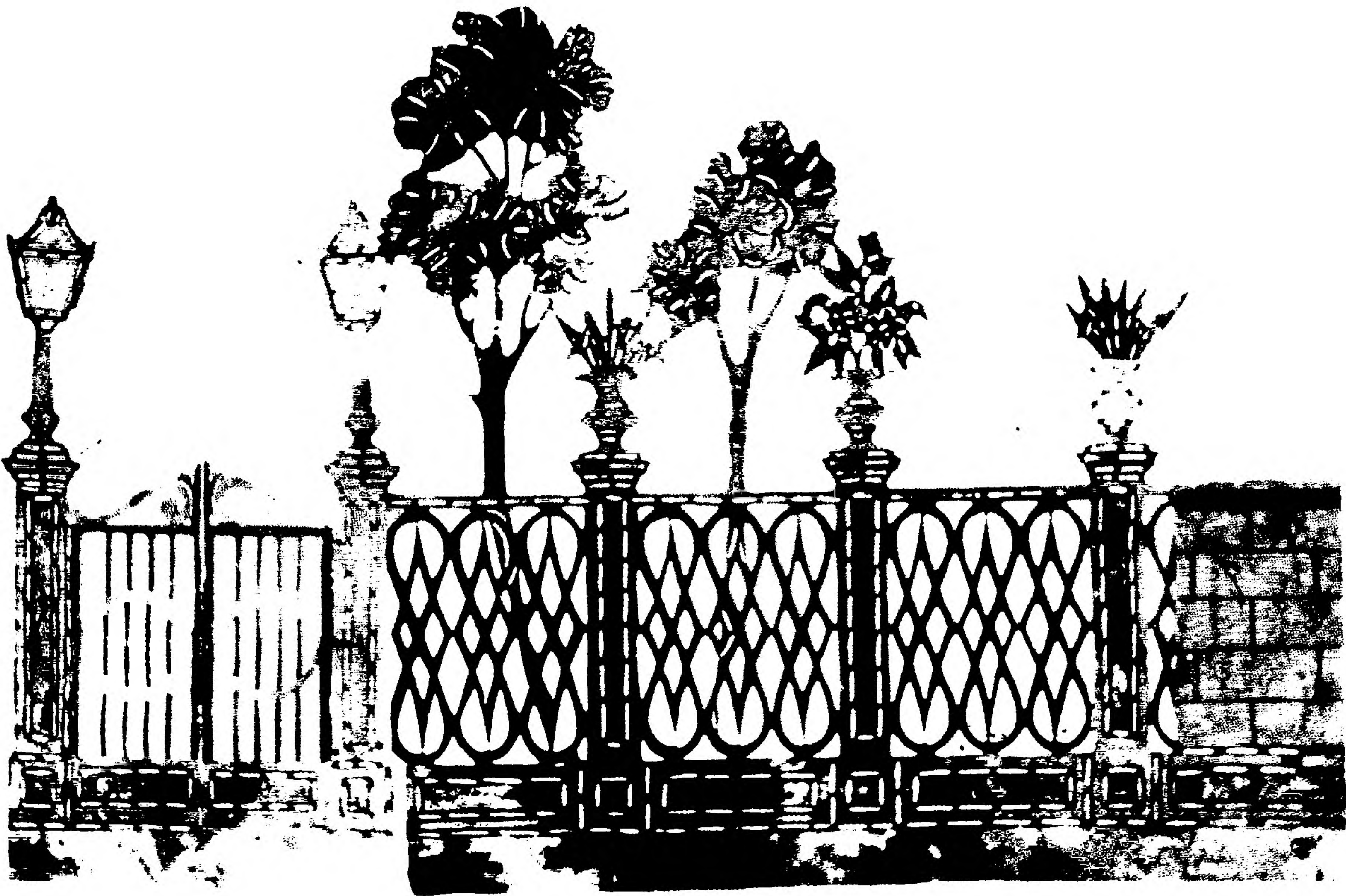
Yahudi



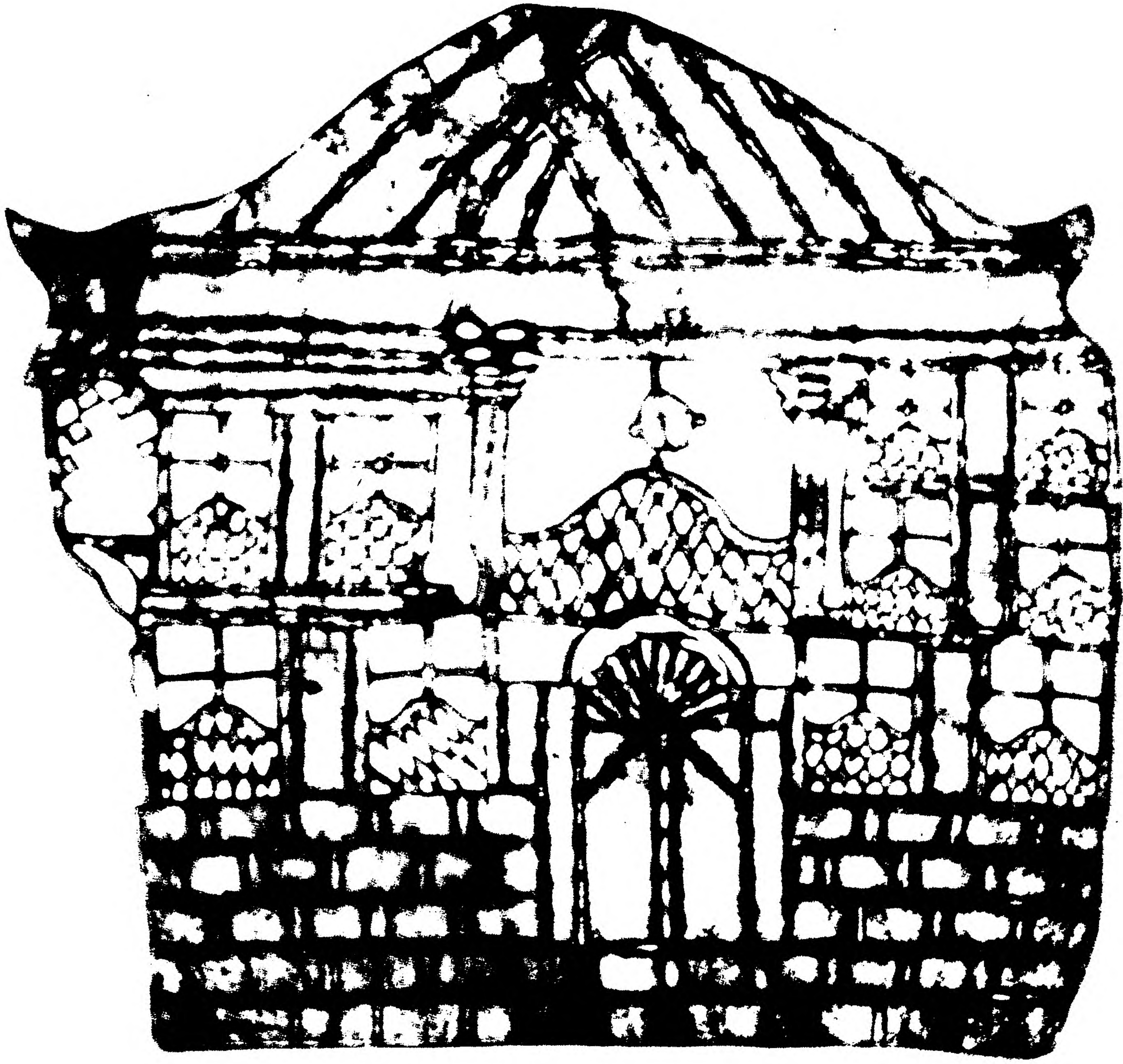
Türk (Hırbo)
(HMY)



Hacivat'ın oğlu



Bahçe (Göstermelik) (TSM)



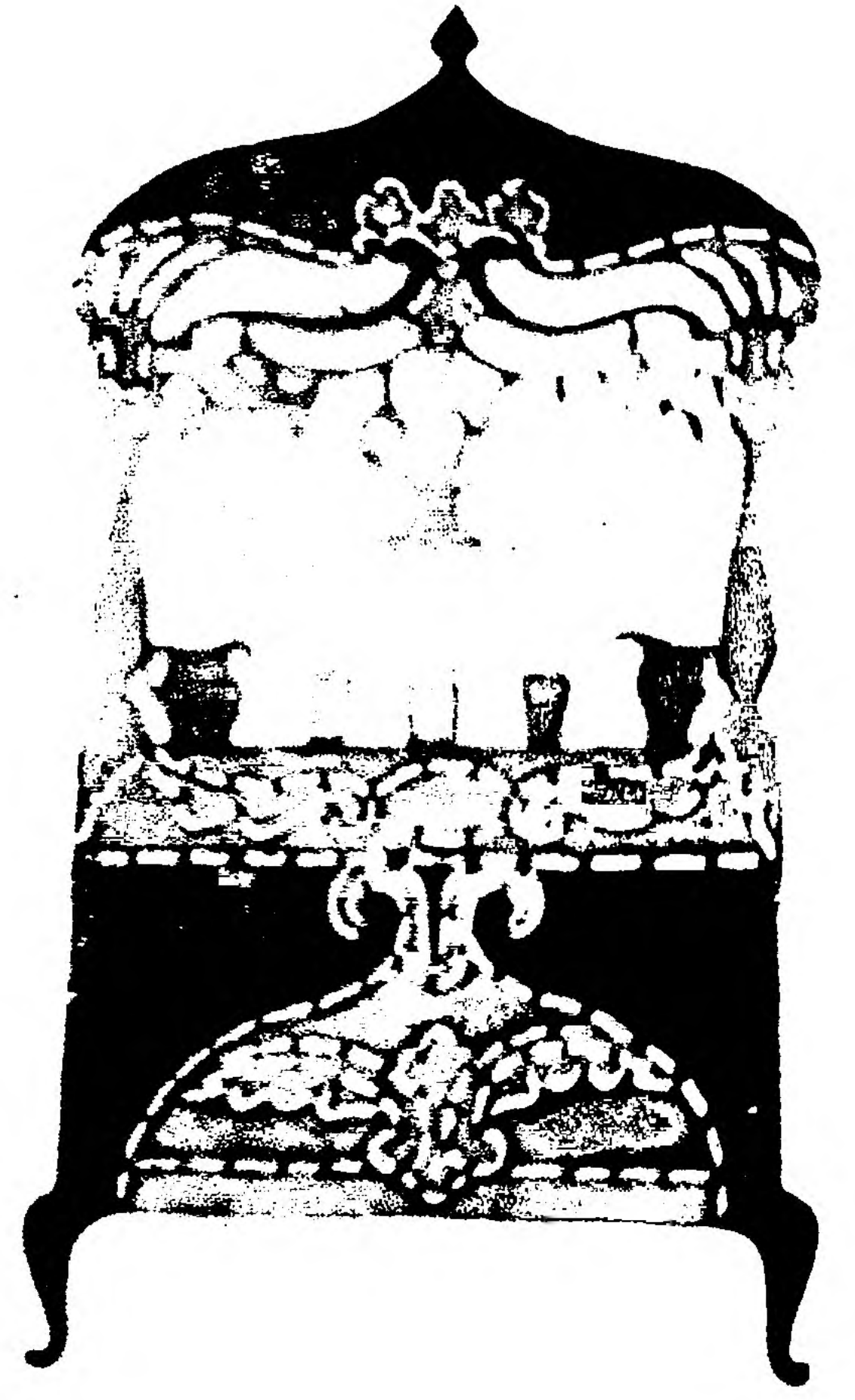
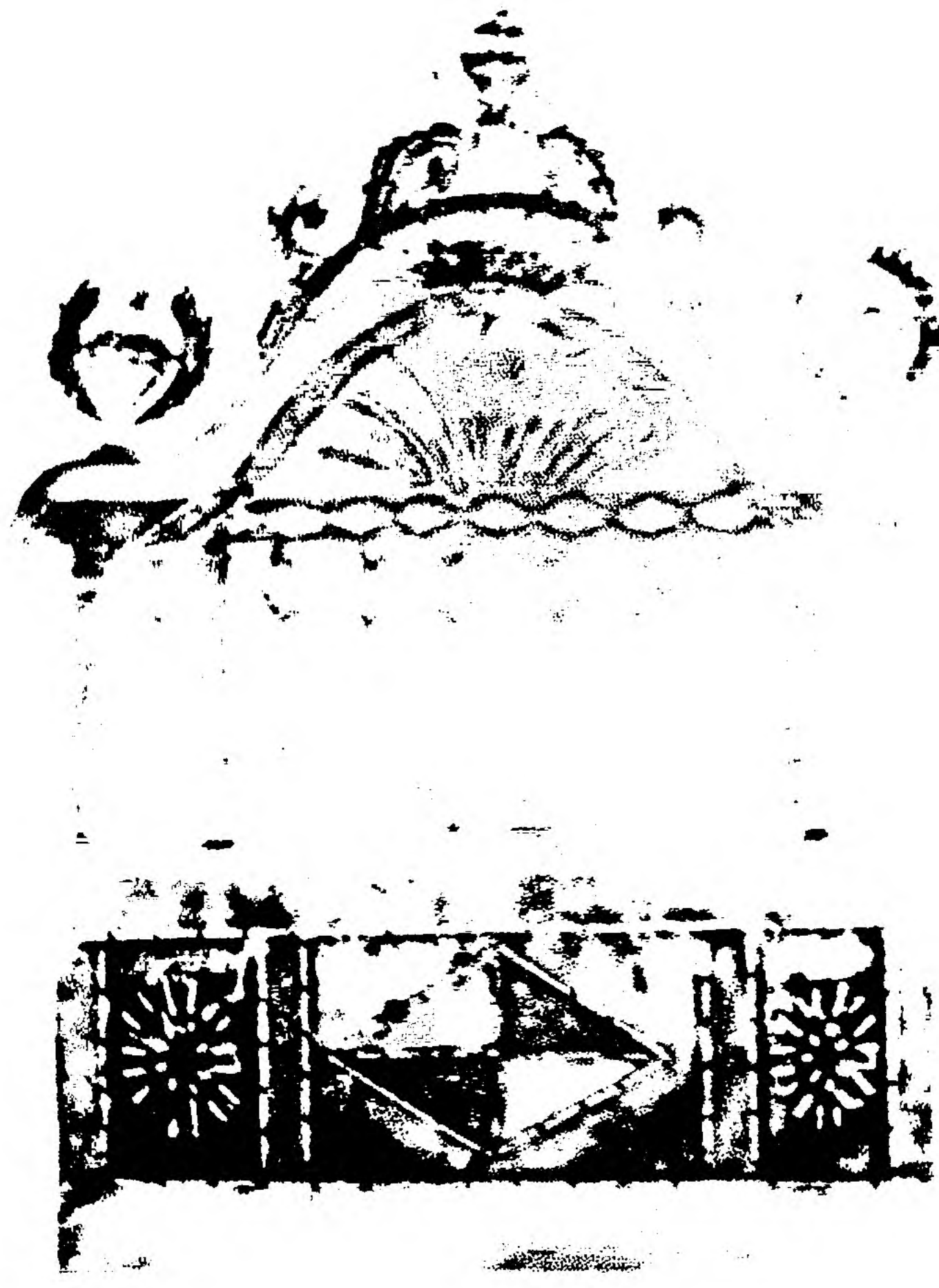
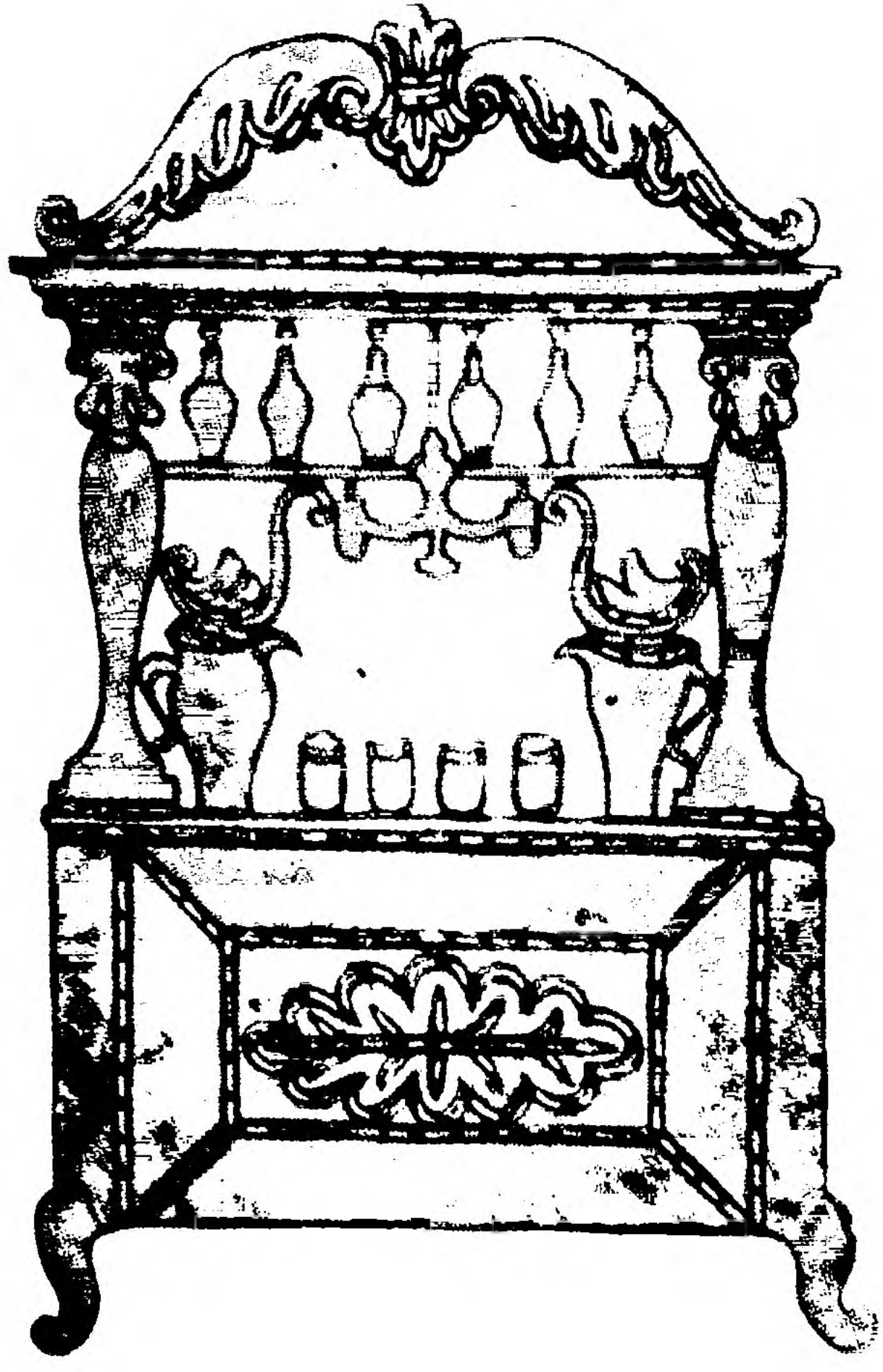
Konak (Göstermelik)

(TSM)

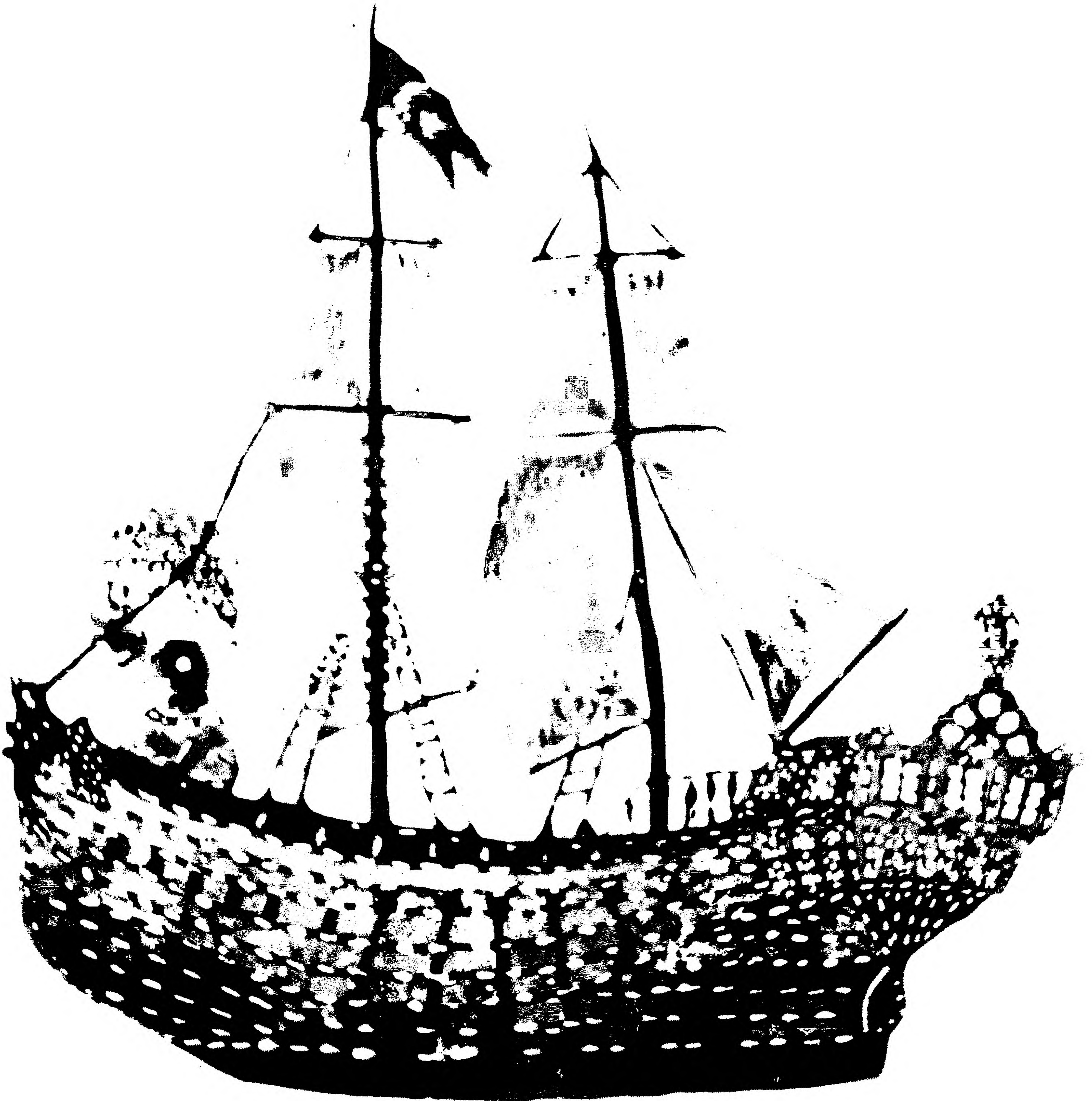


Deniz Kızları (Göstermelik)

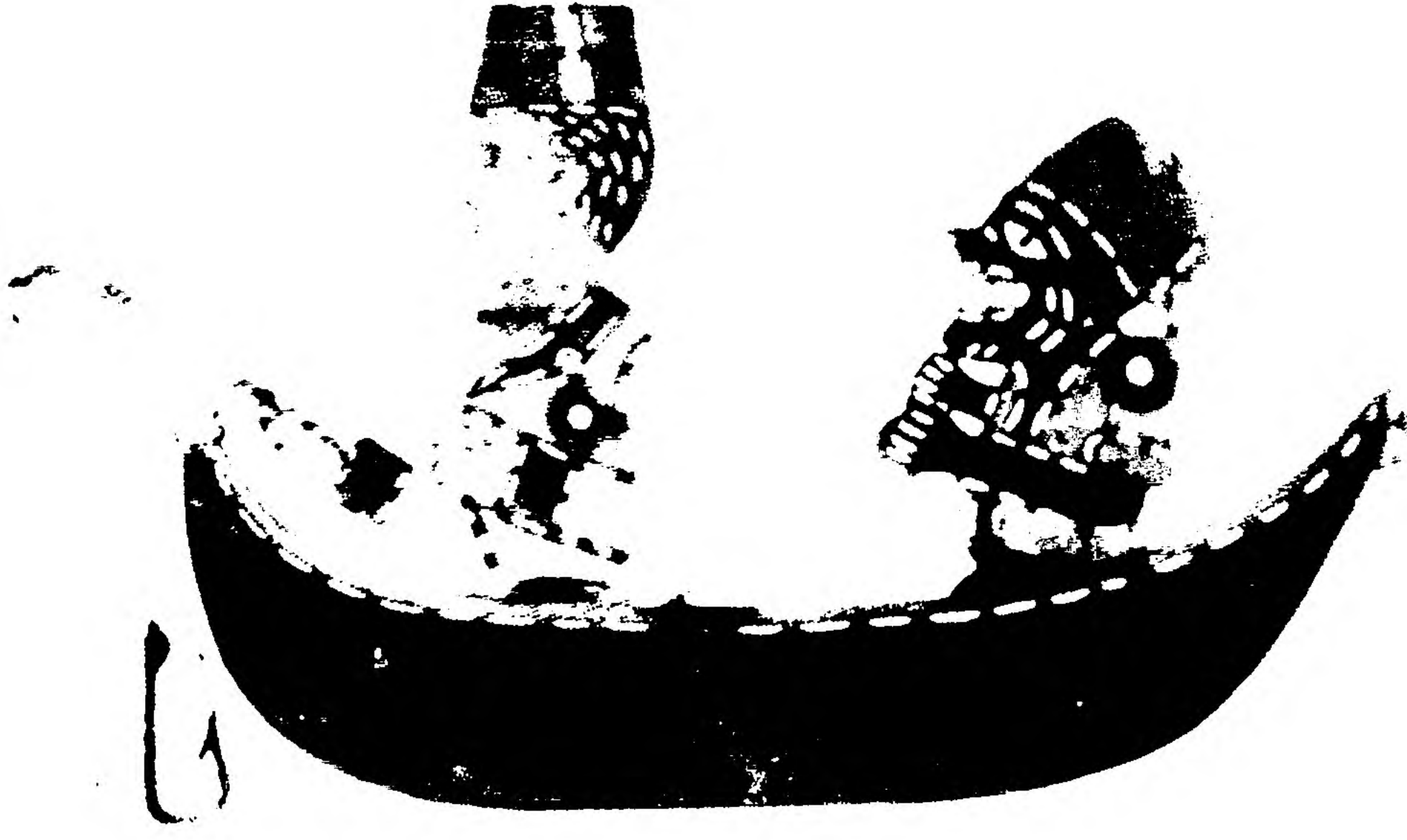
Ç. TÜRK GÖLGE OYUNU



Meyhane (Göstermelik) (TSM)

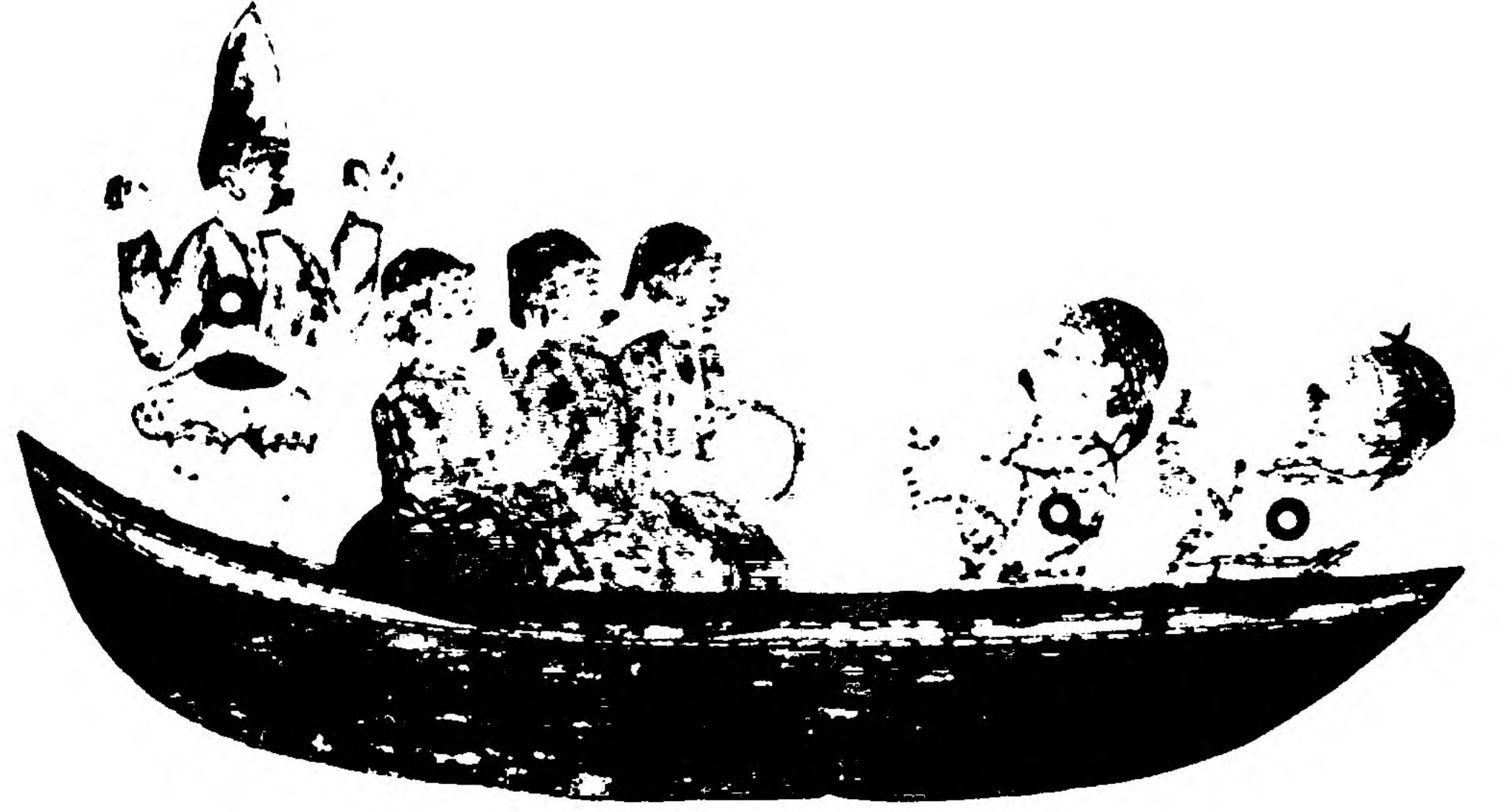


Laz ve gemisi (TSM)



Balık faslından. (Çelebi - Mercan)

(TSM)



Kayık Gezintisi.
(Arkada bir curcunabaz)

(TSM)



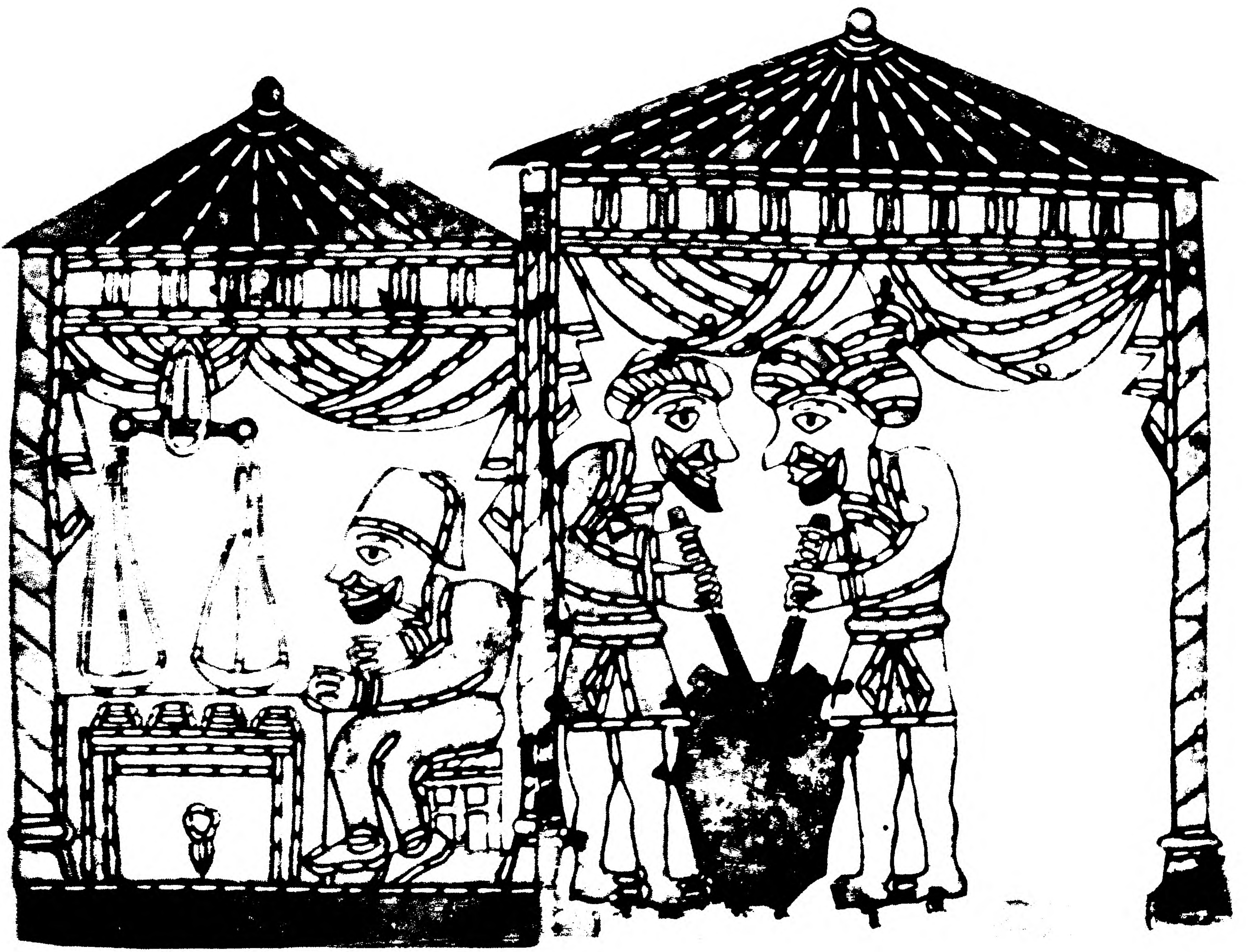
Balıklar

(TSM)



Kayık Gezintisi

(TSM)



Tahmis (Göstermelik)

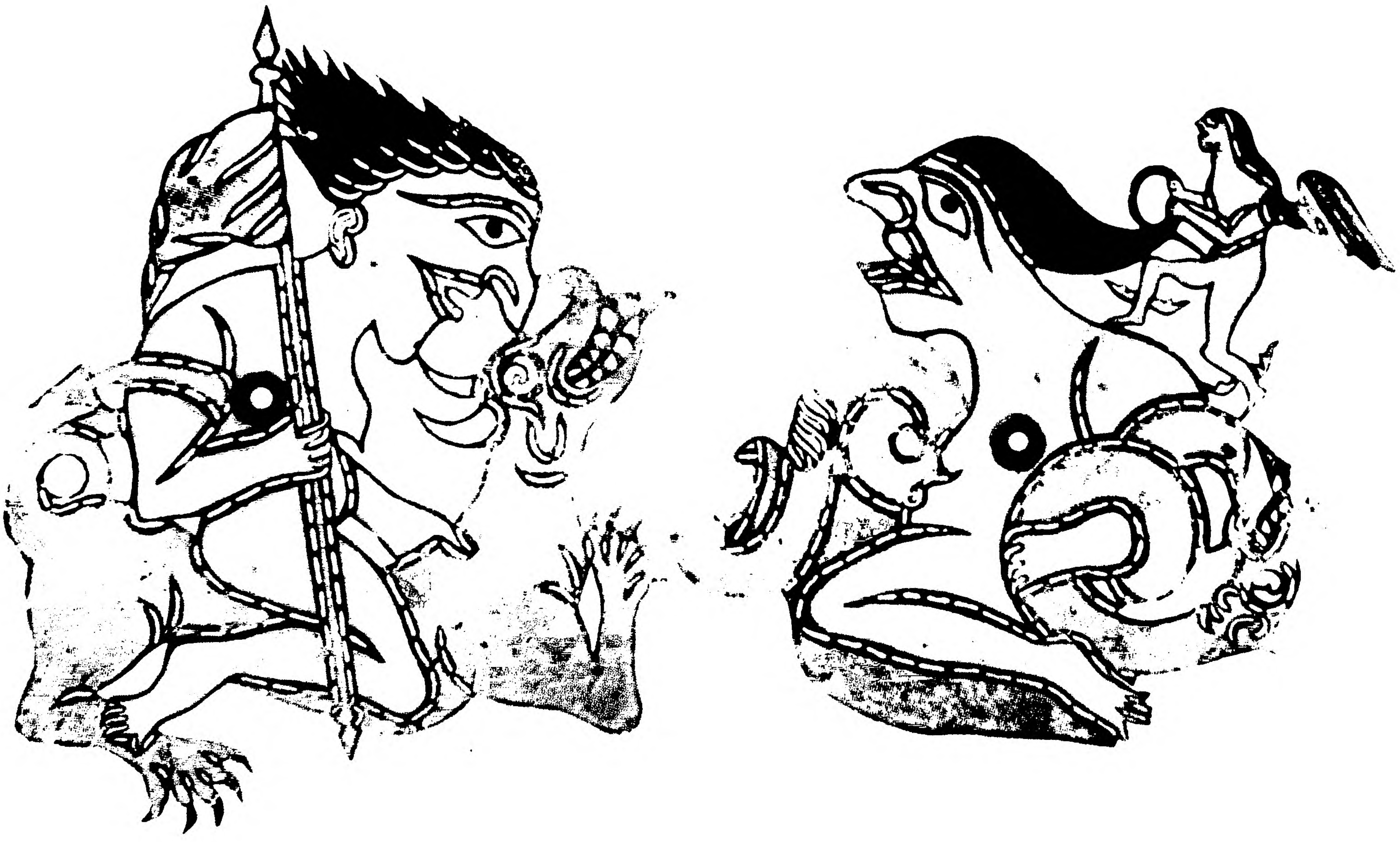


Tahmisçiler

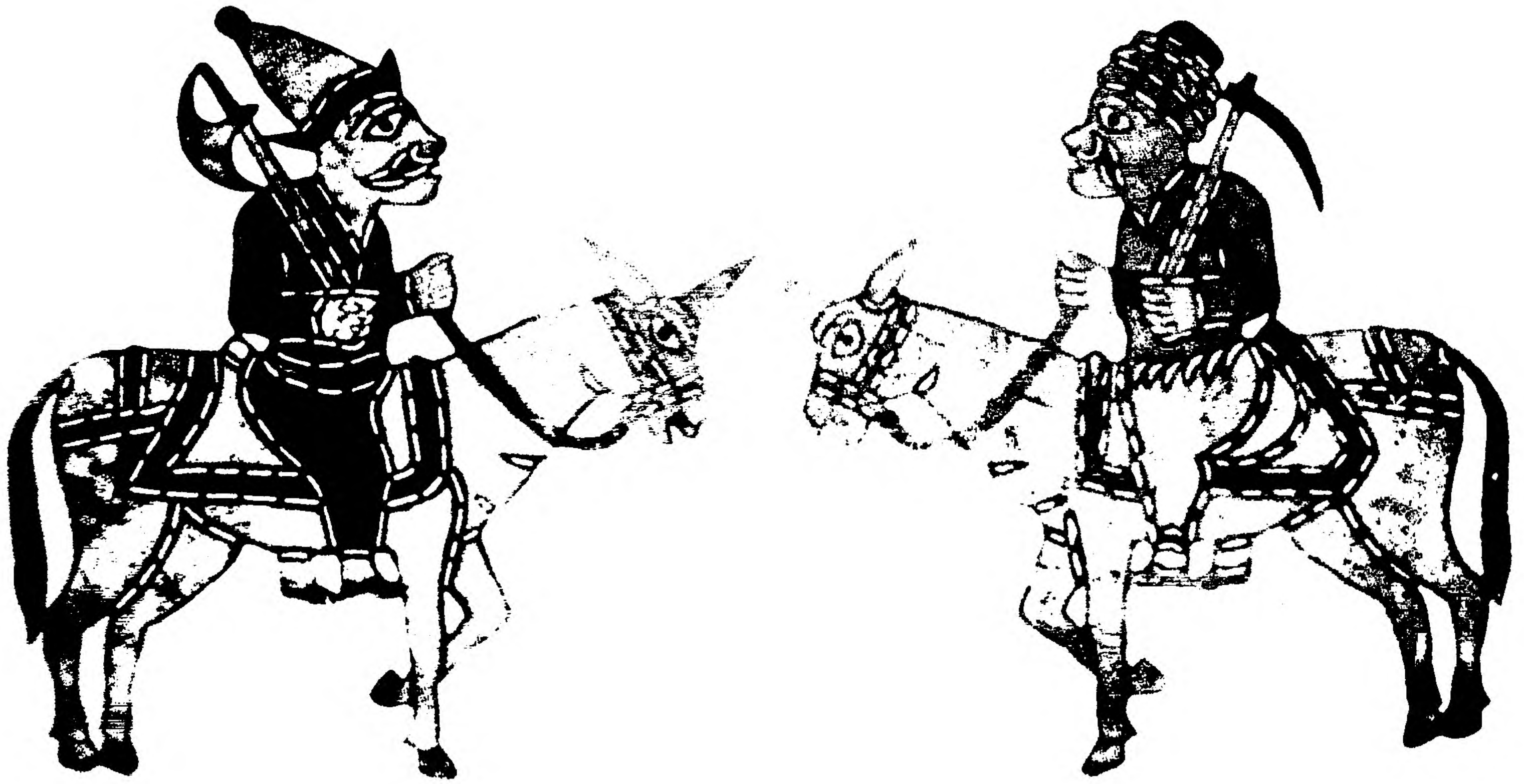
Kocakarı

(TSM)

Zenne



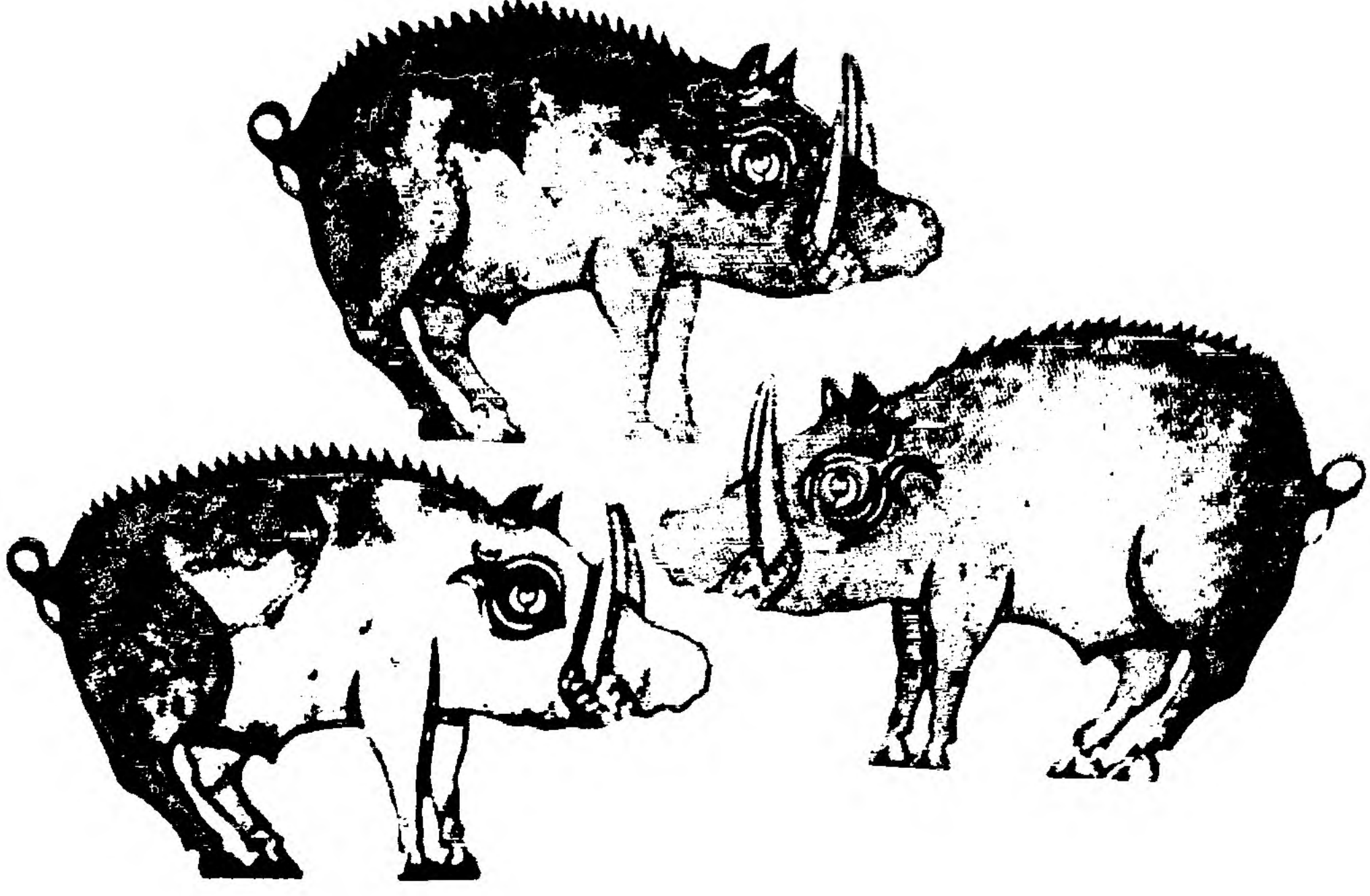
İki Cadı (*Cazular* faslından)



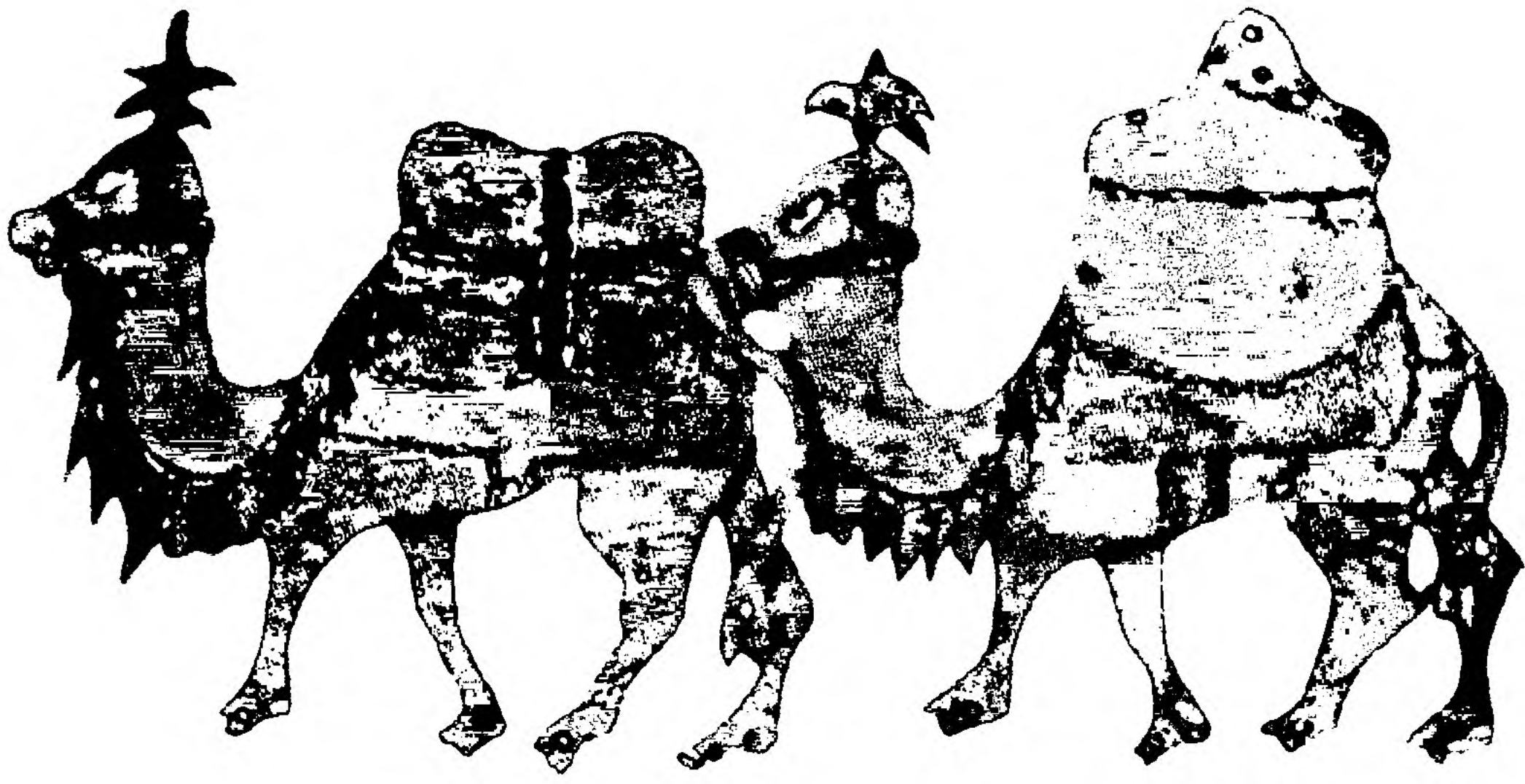
İki Atlı



Çeyiz taşıyıcıları (*Büyük Evlenme*) faslından



Üç Domuz (TSM)



İki Deve



Canavar (HMY)



Canavar - Yılan ve Fareler (TSM)



Yapma attaki adam (bu tasvirde firdöndü bulunmaktadır) - Domuz üstünde binici - At.



Canbaz

(H MV)



Çengi



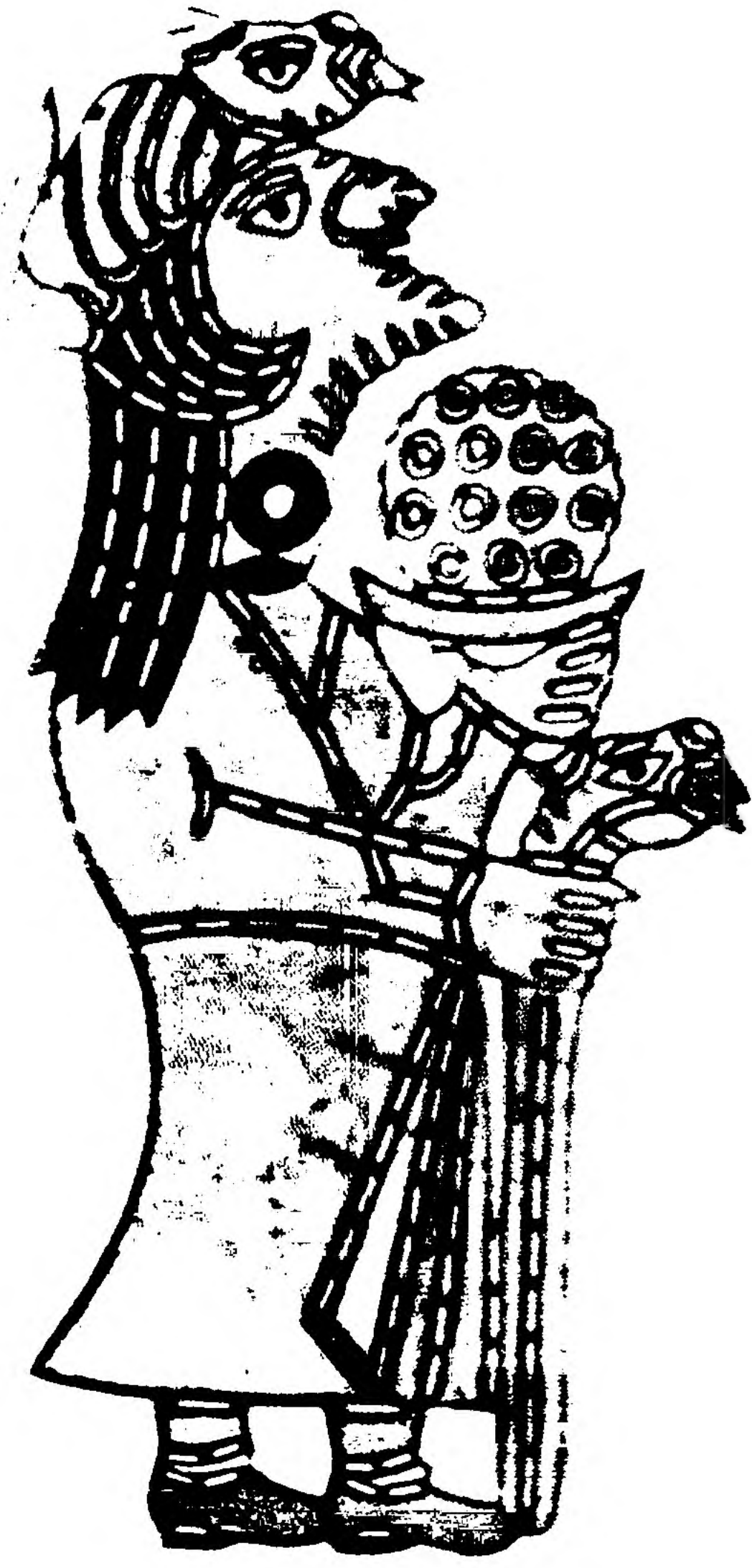
Çınlı

(TSM)

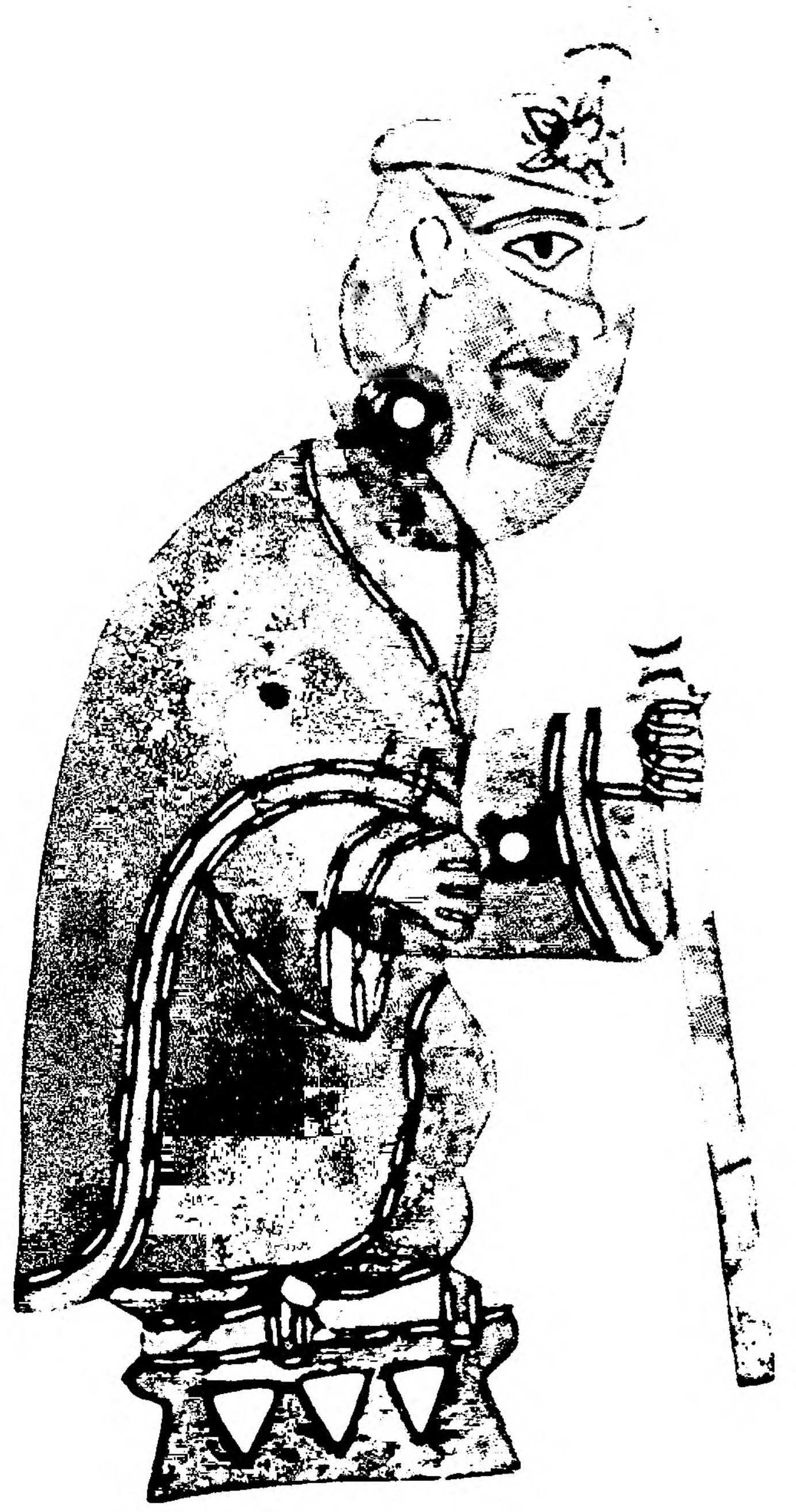


Saz çalıcısı - Köçek -
Hacivat'ın kardeşi

I. TÜRK GÖLGE OYUNU



Lokmalı Bok Ana
(HMY)



Hacivat kocakarı (*Salıncak* faslından)
(TSM)



Atlı Çelebi
(TSM)

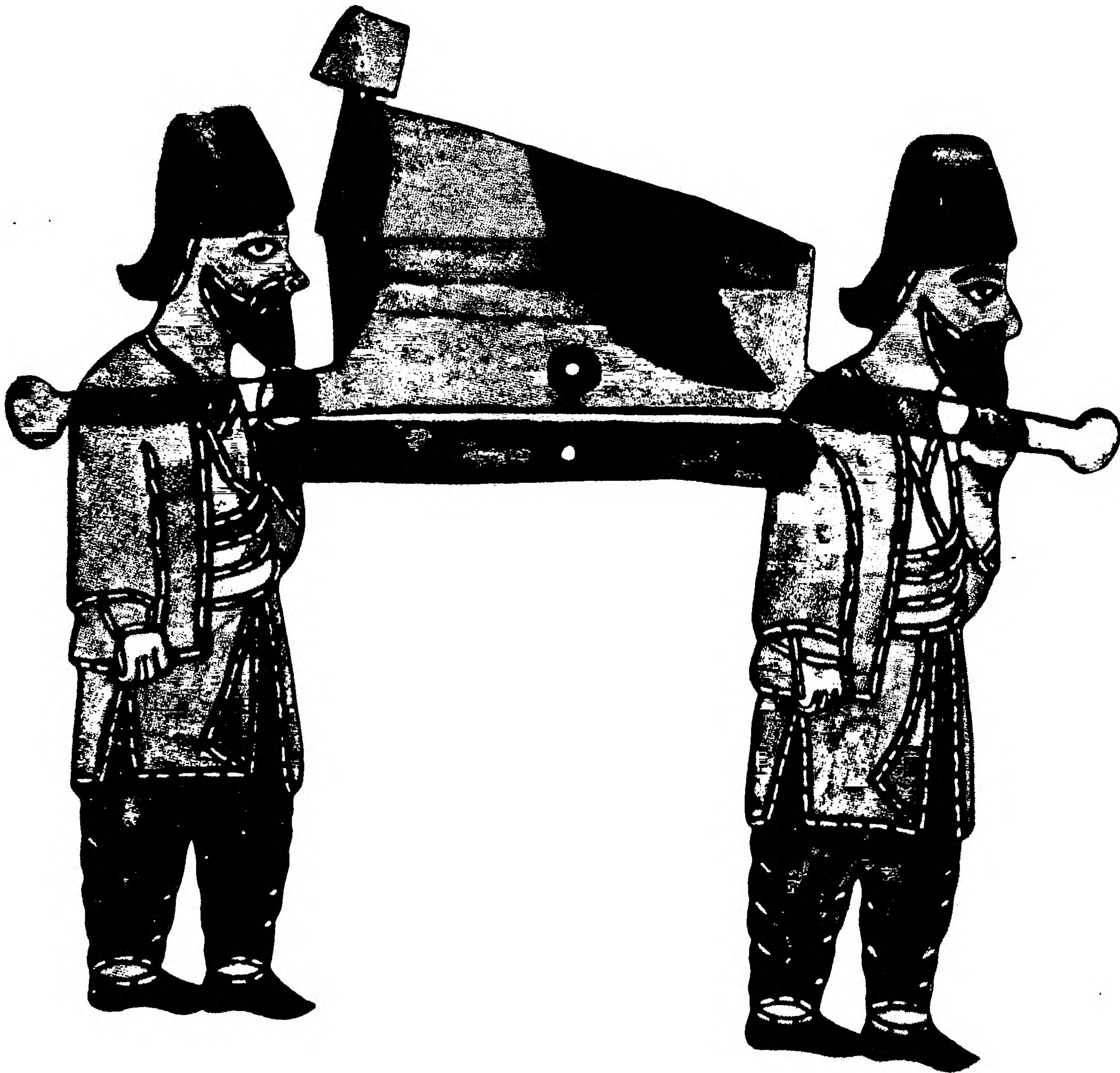


Laz
(HMY)

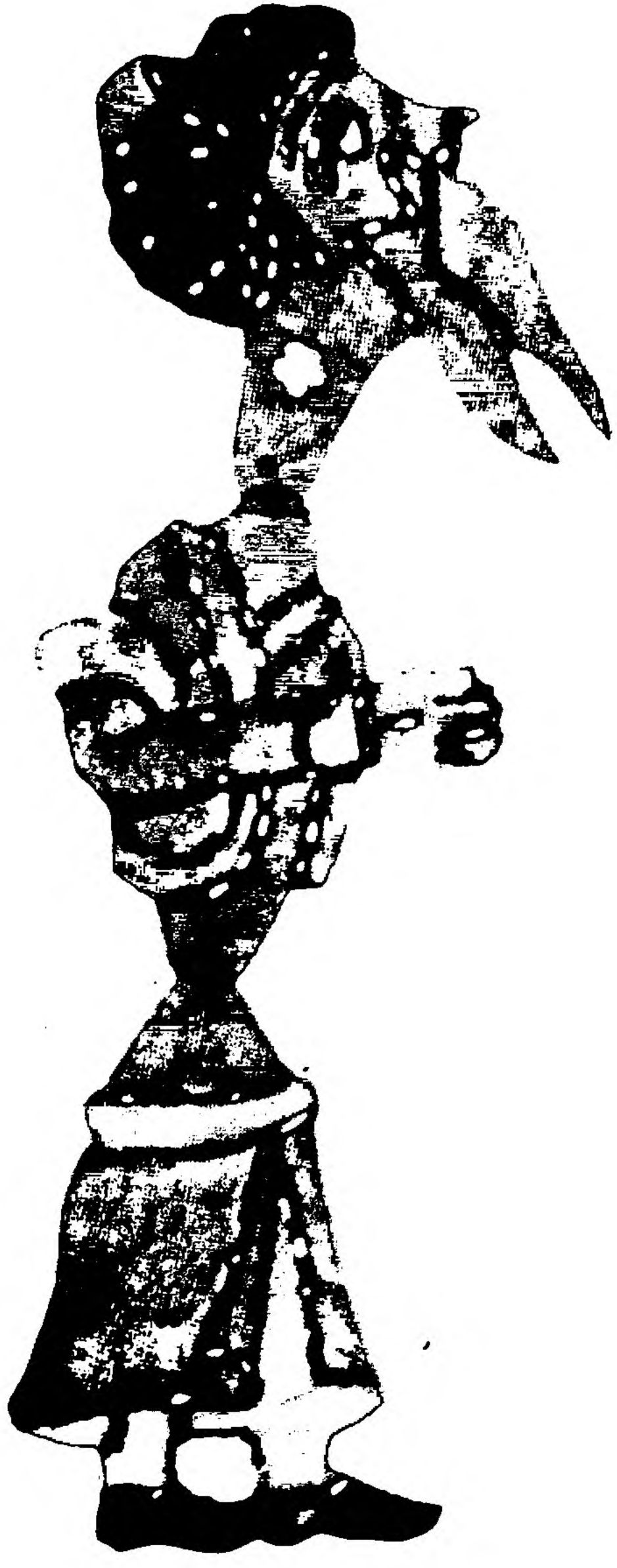
İ. TÜRK GÖLGE OYUNU



Üç yardımcı tip (TSM)



Yahudi Cenazesi (*Salıncak* oyunundan) (HMY)



Kimliğı bilinmeyen bir tip

(HMY)



Yahudi (Cut)



Kürt

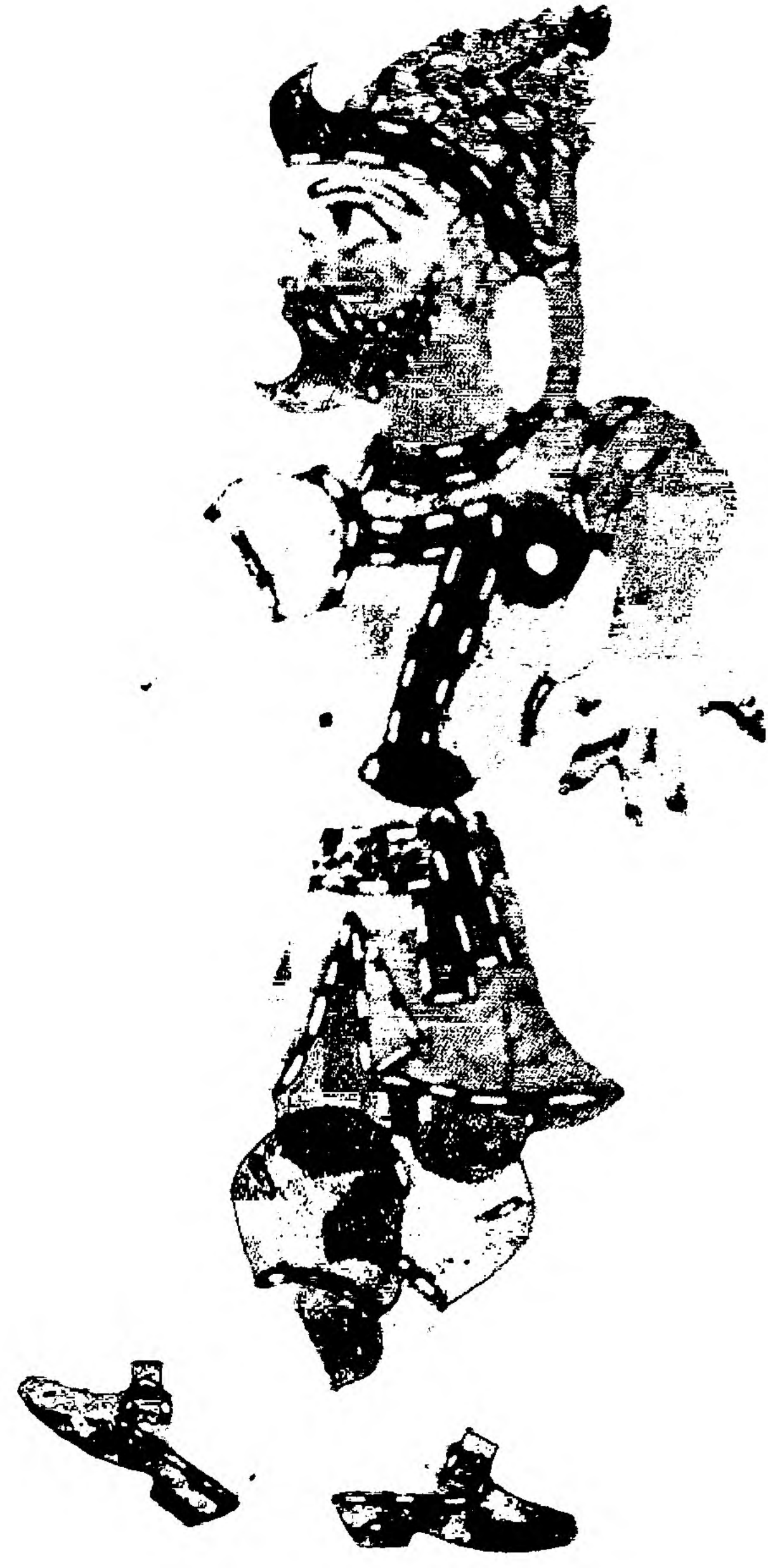


Kayserili (TSM)

K. TÜRK GÖLGE OYUNU



Karagöz kolcu



Çarpık Hacivat (TSM)



İki Beberuhi (TSM)



L. TÜRK GÖLGE OYUNU



Haham

(TSM)



Hoca



Karagöz

(TSM)

Zenne

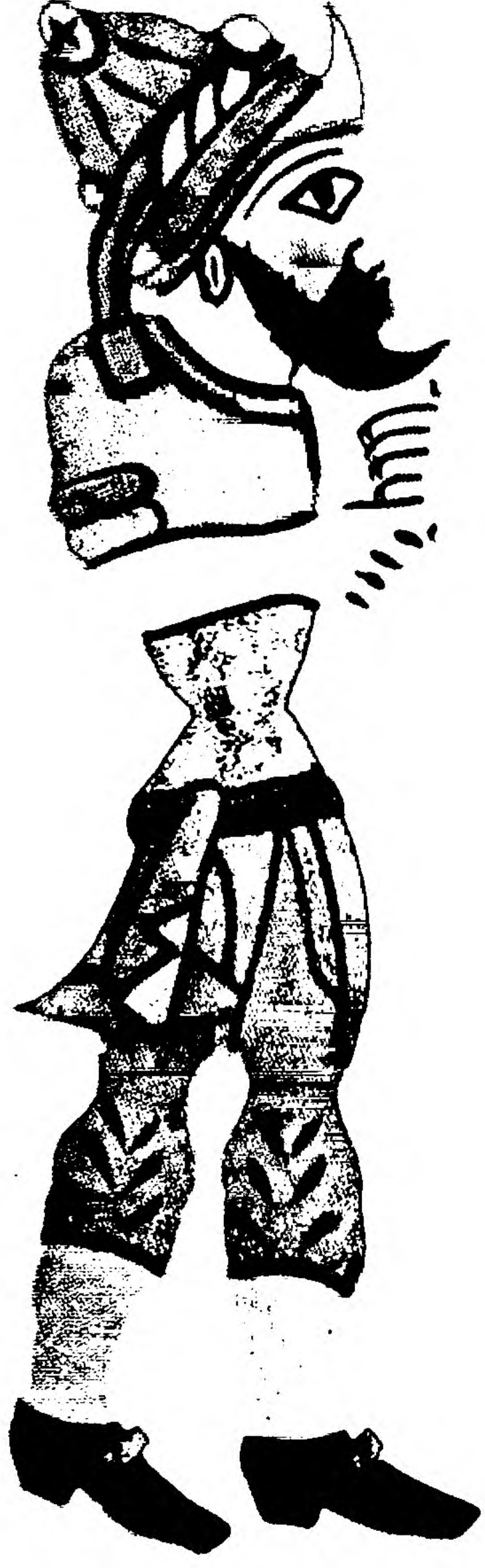


Ferhat

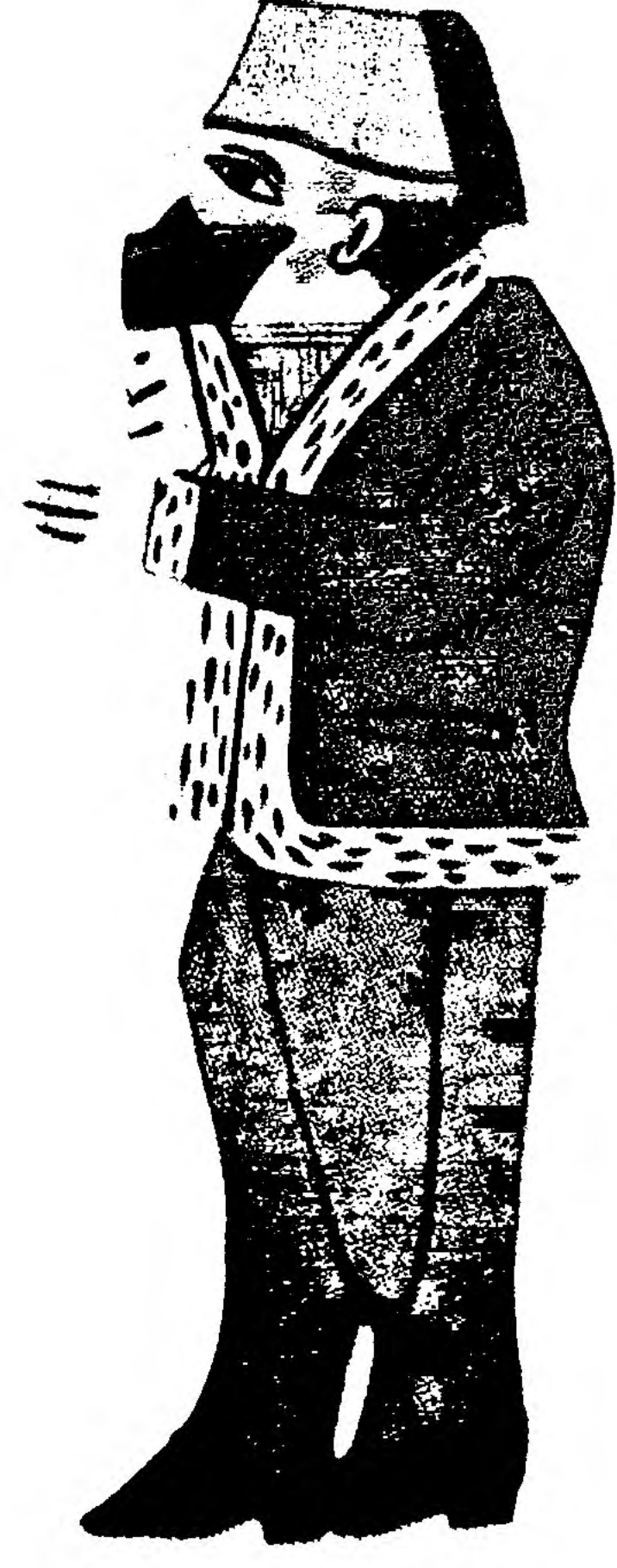
(TSM)

Kocakarı

M. TÜRK GÖLGE OYUNU



Hacivat



Karagöz



Zenne



Zeybek

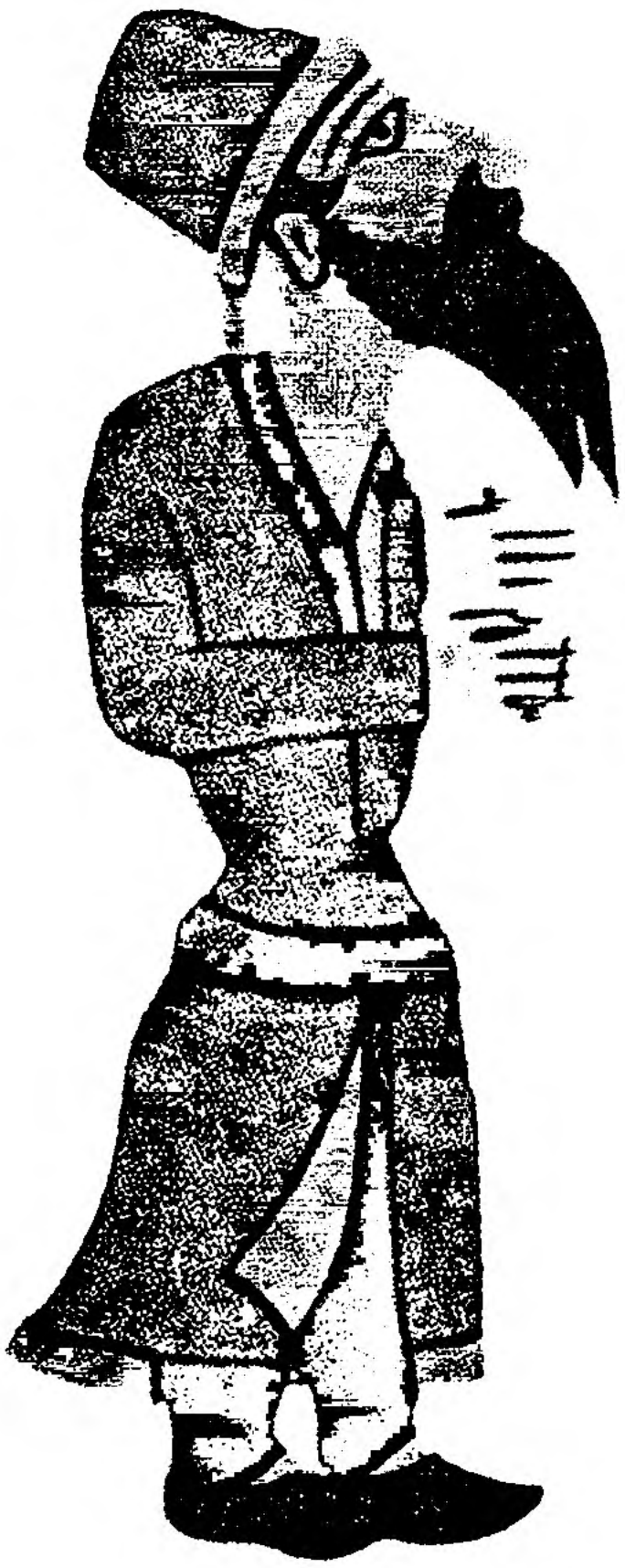
A. LUCIEN ZACCHEO'NUN SULU BOYA RESİMLERİ



Çelebi



Zenne



Yahudi



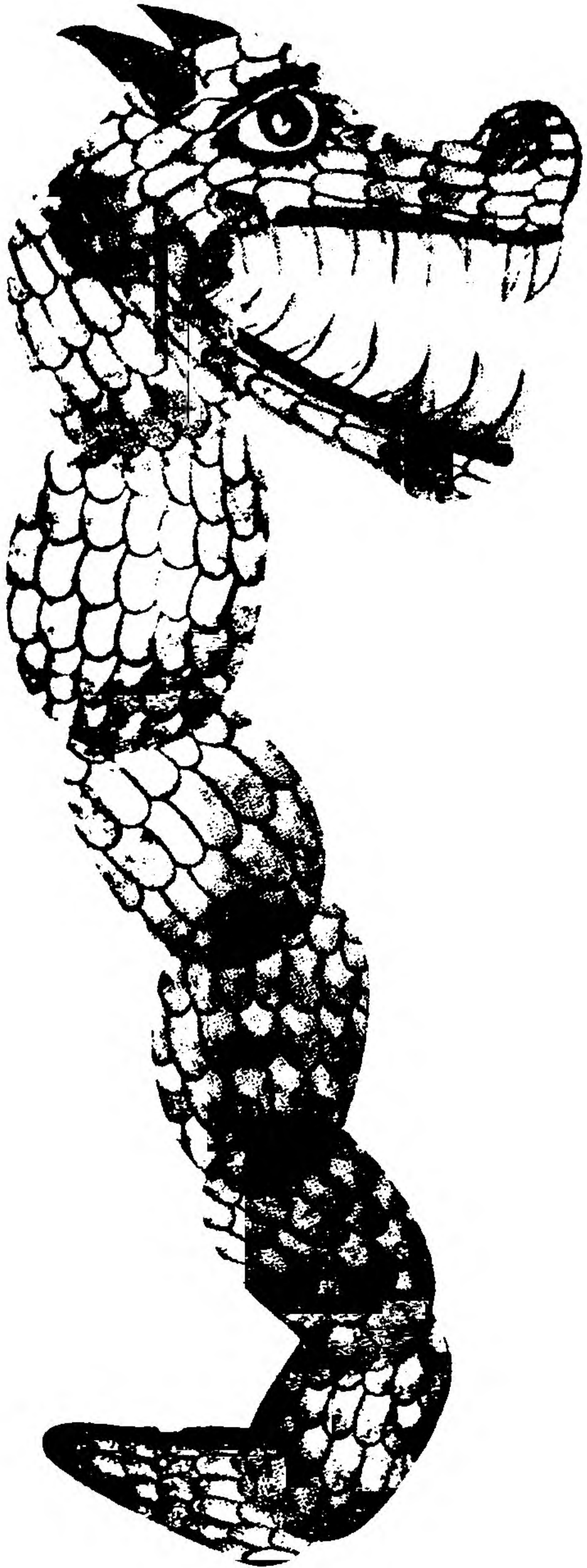
Acem



Matiz



Türk Paşası

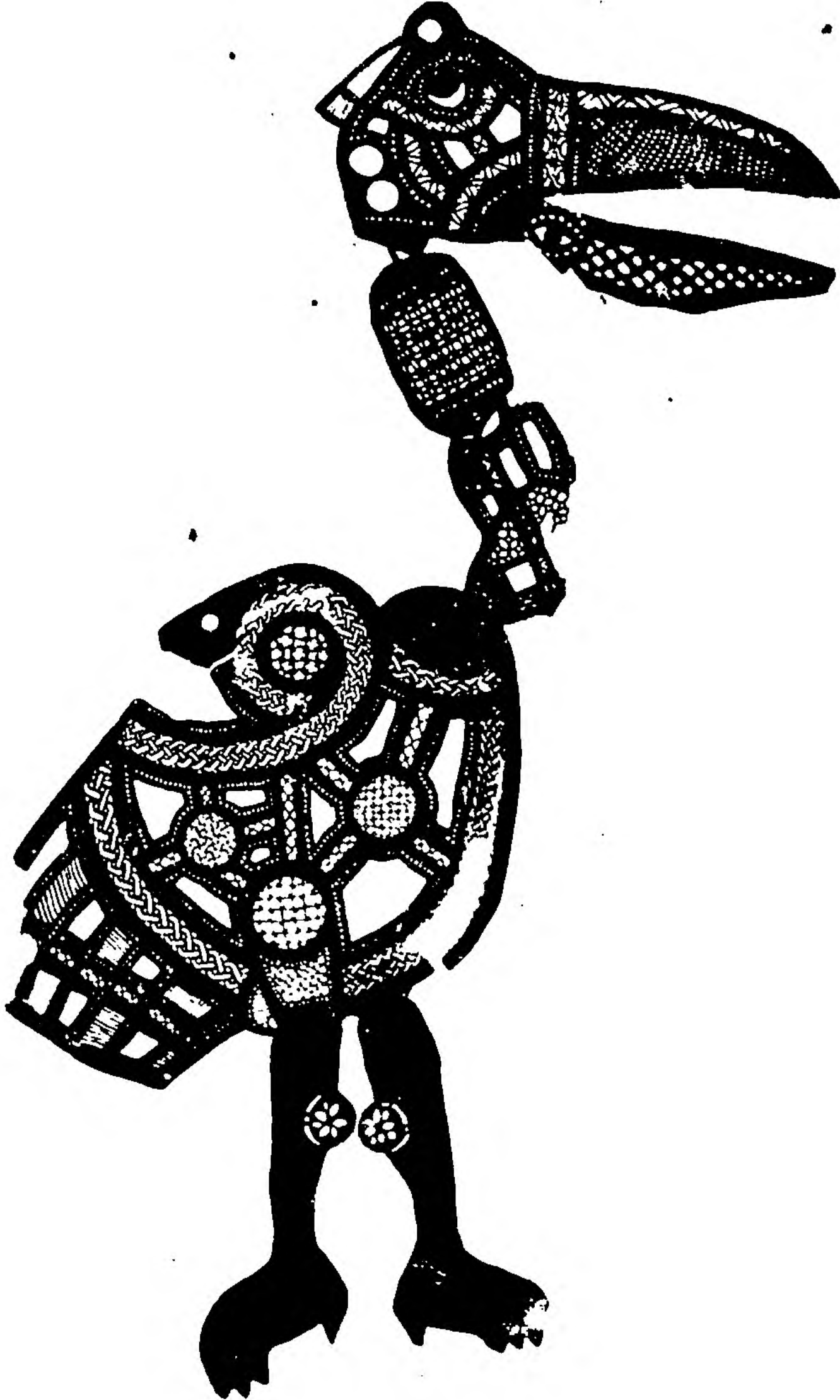
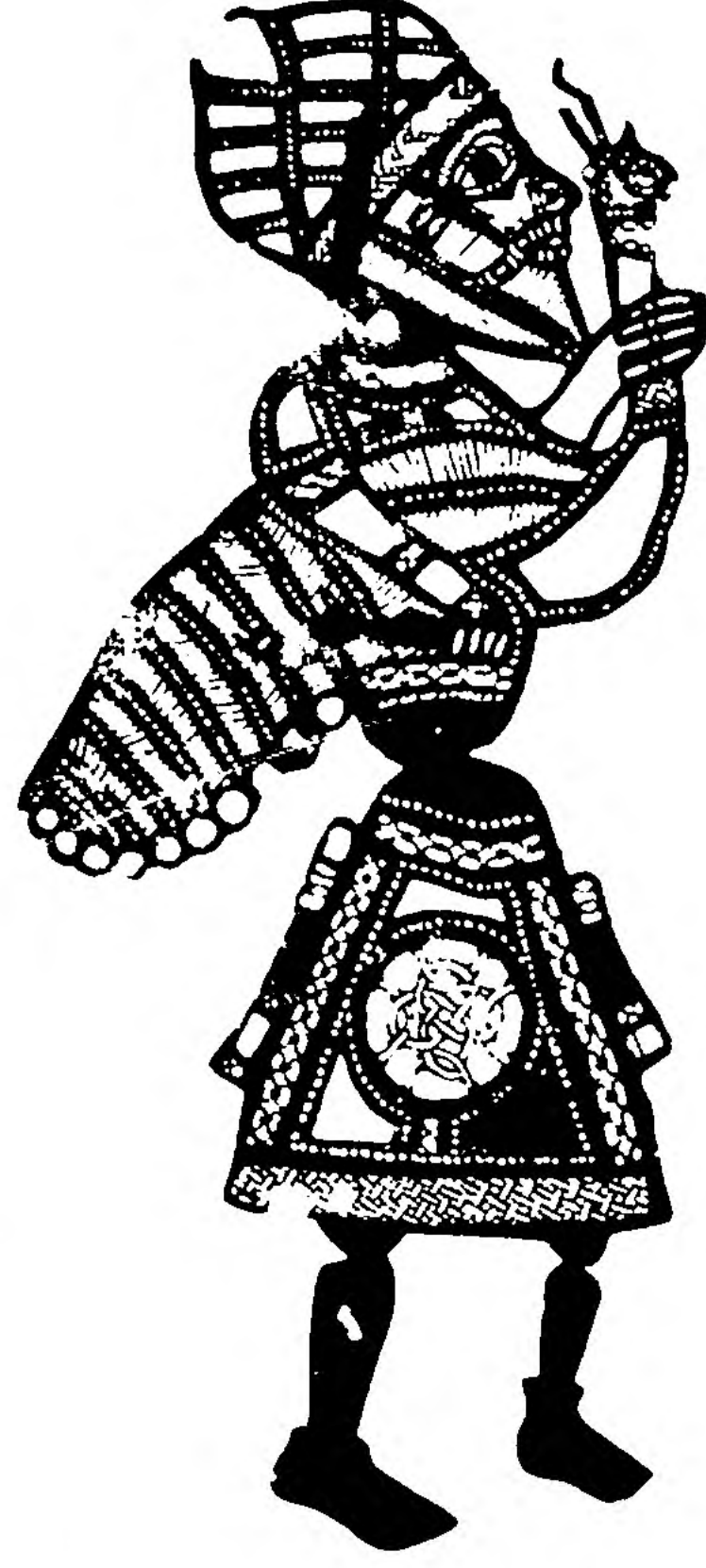


Büyük Yılan



Büyük İskender

YUNAN GÖLGE OYUNU



METİN AND beşi İngilizce, üçü Fransızca olmak üzere yirmiye aşkın kitabın ve çeşitli dillerde binin üzerinde yazı ve incelemenin yazarıdır. On dört yıl tiyatro ve dans eleştirmenliği ve uzun yıllar Devlet Tiyatrosu Edebi Kurul üyeliği yapmıştır. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsüsü ve Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyesidir. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları arasında yayınlanan hepsi tükenmiş ve tükenmek üzere olan Metin And'ın kitapları şunlardır: **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)**, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, **50 Yılın Türk Tiyatrosu (2. baskı)**, **Oyun ve Bugün**, **Türk Kültüründe Oyun Kavramı**.

Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu, bu konuda dünyada bugüne dek yazılmış en geniş kapsamlı kitaptır. Kitap Hindistan, Çin, Formoza, Thailand, Malezya, Kambodya, Formoza, Japonya, Türkiye, Yakın Doğu ve Akdeniz ülkelerinde ve Avrupa'da gölge oyununu yalnız bir oyun ve tiyatro türü olarak değil fakat bu ülkelerin kültür tarihleri içinde mitologya, din ve ritüeller, plastik sanatlar, şamanlık ve büyü gibi konular açısından da ele almaktadır. Ayrıca ilk kez resimlerle Japon gölge oyununa da yer vermektedir. Türk gölge oyununa resimlerle en geniş yer veren ilk kitap niteliğindedir. Gölge oyunu görsel bir sanat olduğuna göre kitapta yüzü aşkın renkli ve yüzlerce siyah beyaz resim bulunmaktadır. **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, bir bakıma yayımlanmamız arasında çıkan **Oyun ve Bugün**'ün ikinci cildi niteliğindedir.